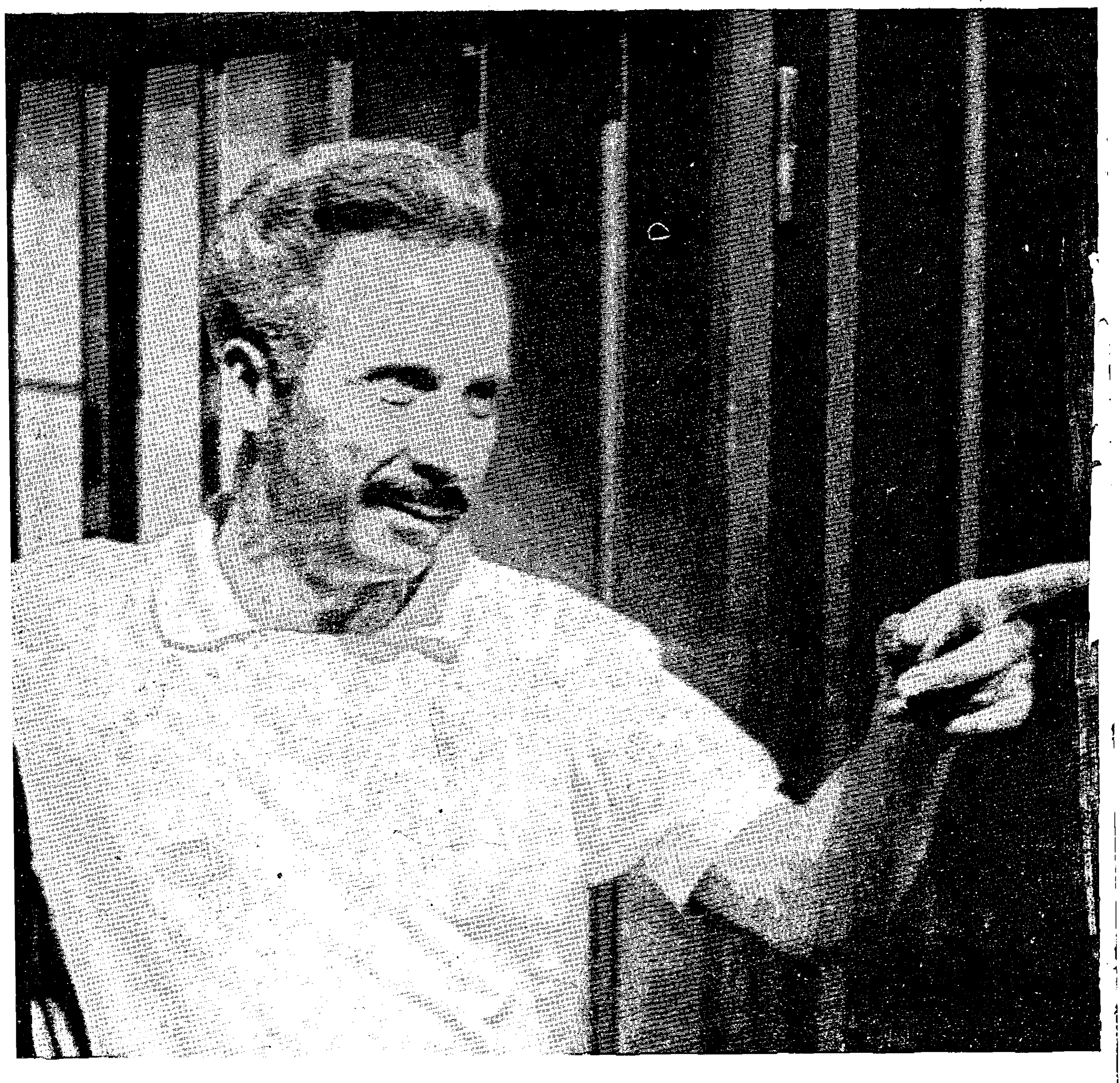
# CAHIERS DU CINÉMA



106 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA ● AVRIL 1960 ★ 106

NOTRE COUVERTURE



JACQUES BECKER
(1906-1960)

Ne manquez pas de prendre page 46 :

LE CONSEIL DES DIX

# Cahiers du Cinéma

AVRIL 1960 TOME XVIII. — N° 106

## SOMMAIRE

JACQUES BECKER



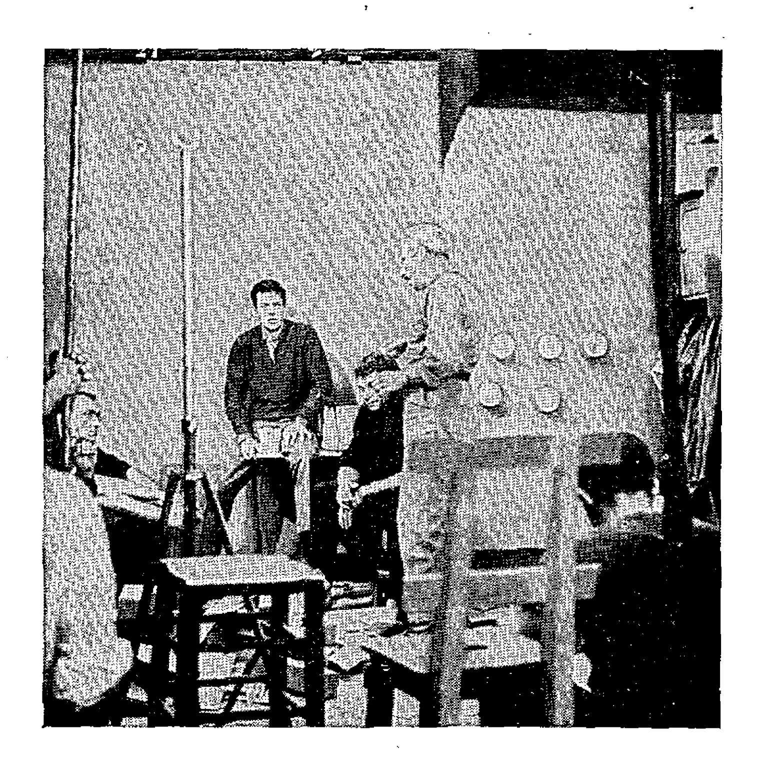
## Les Films



*

CAHIERS DU CINEMA revue mensuelle de Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - *Elysées 05-38* - *Rédacteurs en chef* : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.

# JACQUES BECKER



## JEAN COCTEAU

### « Il était un ami »

Jacques Becker était un ami et ce n'est pas peu de chose que je le dise, car avec l'amitié je ne plaisante pas. Et s'il était mon ami, c'est que j'aimais ses films, car l'admiration n'est pour moi qu'une forme de l'amitié, un mélange de tête et de cœur dont il me serait impossible de faire l'analyse.

Jacques Becker avait la parole hésitante et confuse au point que je l'ai vu s'y embrouiller jusqu'à une manière de silence, de vague murmure où l'angoisse de mal dire devenait une grâce analogue à celle de l'enfance qui cherche à partager ses trésors.

Car il tenait d'une âme enfantine ce charme efficace et qui ne s'explique pas. Sa perte m'est douloureuse, mais j'ai peine à y croire, puisque ses films le prolongent fidèlement.

Jean COCTEAU.

# JEAN RENOIR

## « Au revoir Jacques »

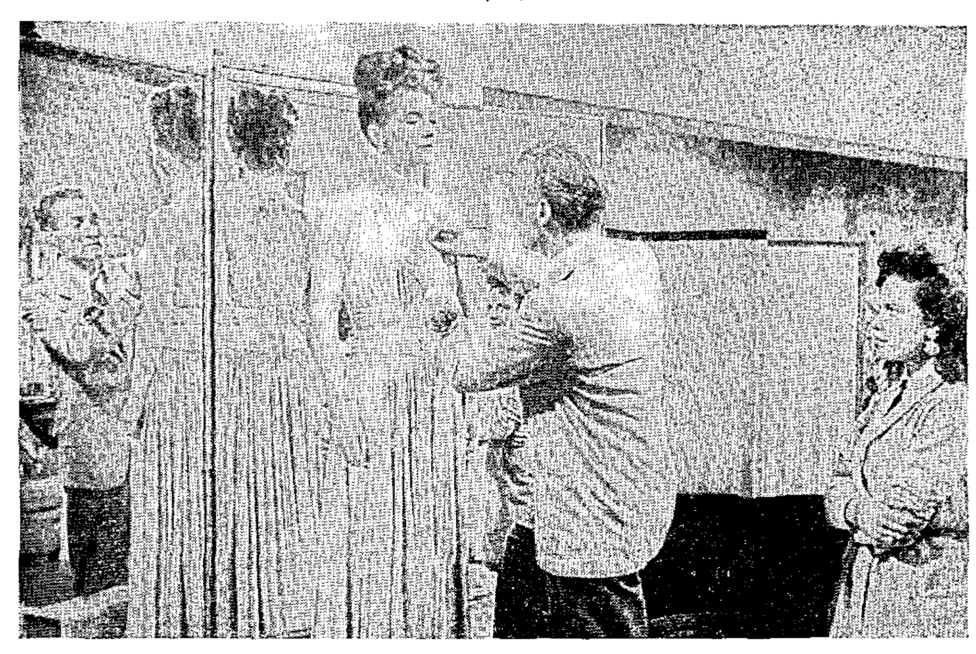
Les catastrophes nous donnent le sens de la marche du temps. Les hommes de ma génération marquent les années par guerres, inondations, grands incendies. J'y ajoute les disparitions d'êtres essentiels. Il est évident que pour moi le monde sans Jacques Becker n'est plus tout à fait le même.

On ne peut s'aventurer dans ce monde du cinématographe que si l'on se sent entouré de complices. Un film ressemble beaucoup à un mauvais coup. C'est aussi une exploration. Il ne viendrait jamais à l'idée d'un professionnel de cambrioler tout seul la Banque de France ; ni à un explorateur de s'aventurer tout seul dans la jungle. Ça n'est pas tellement une question de danger physique, c'est plutôt que l'homme seul en face d'une entreprise redoutable risque d'être pris de panique.

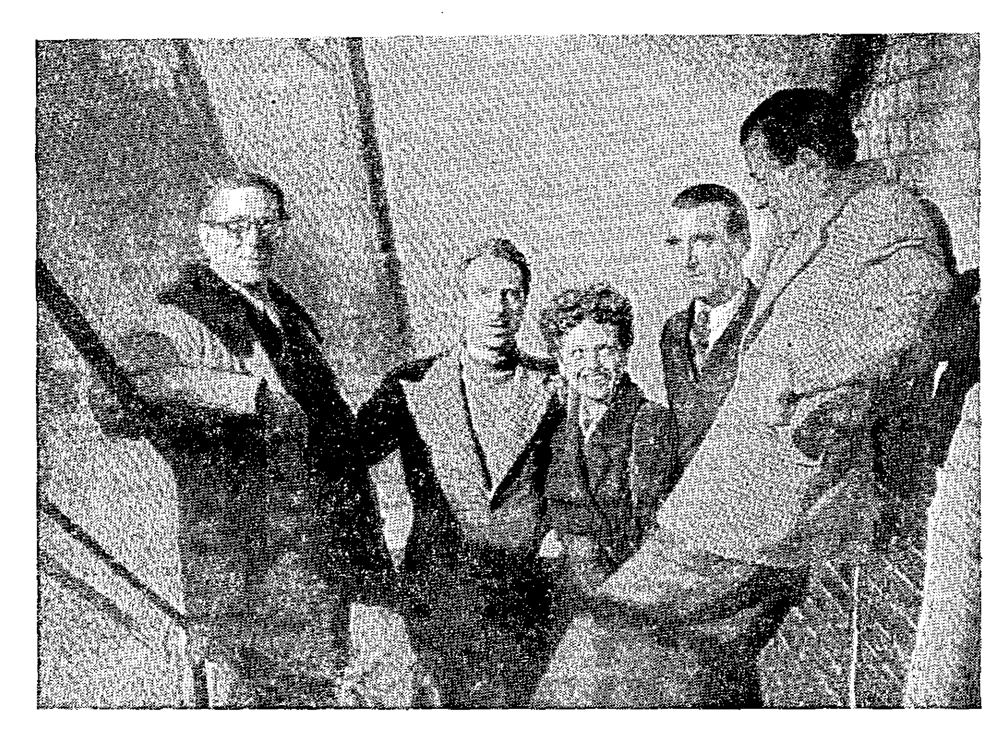
Jacques savait très bien que j'étais son complice et qu'il était le mien. Il savait que ses calembours cinématographiques provoqueraient chez moi cette réaction de sécurité amusée qu'amènent les plaisanteries de famille. De mon côté je comptais sur son rire complet, son rire de civilisé, pour ponctuer mes outrecuidances.

Je vais bientôt projeter devant des étudiants américains cette « Nuit du Carrefour » qui reste dans mon esprit l'une des manifestations les plus évidentes de cette complicité.

Que de souvenirs ! Je revois nos courses la nuit dans de vieilles bagnoles impossibles, à des allures folles. Il s'agissait de trouver un rouleau de pellicule pour Lucien ; lui aussi vient de partir. Ou bien il manquait un accessoire indispensable au jeu de Gehret ; lui aussi... Mon frère Pierre avait émigré du royaume de



Raymond Rouleau dans *Falbalas* (1944-45).



Jacques Becker et Claire Maffei, pendant le tournage d'*Antoine et Antoinette* (1946).

Jouvet et était devenu notre complice. Quand la pluie nous pénétrait au point de paralyser nos mouvements, ou que la fatigue alourdissait par trop nos godasses, nous rentrions dans la maison du carrefour. Te souviens-tu que nous devions sa découverte à une crevaison. Les pneus jouent un grand rôle dans le roman de Simenon et cet incident nous avait paru un signe du destin.

Dans la maison du carrefour nous vivions des heures d'intimité délicieuse. Nous nous entassions autour du poêle bien rouge. Les corps s'empilaient sur des matelas jetés à terre. Une fille préparait le vin chaud. Parfois nous fumions comme des chevaux après une course. Brusquement on se levait et on se précipitait dehors. Ne fallait-il pas attraper ce plan de route avant le lever du jour ?

Mon frère aussi est parti. Le temps marche.

Chaque fois que je passe par notre carrefour je me revois dans ce brouillard humide et chaud; humide parce qu'il n'arrêtait pas de pleuvoir mais chaud de notre passion pour ce métier que nous rêvions d'arracher au commerce.

Jacques, mon vieux complice, c'est raté ! C'est raté, mais c'est tout de même nous qui avons raison. Dis-le à mon frère et aux amis que tu as retrouvés. Montre-leur les montagnes de pellicule des grandes productions dont il ne reste qu'une taupinière de sel d'argent. Et en face de ces exécutions méritées, quelques images choisies par le destin. Parfois, dans l'avenir, ces images amèneront un sourire d'appréciation sur les lèvres d'un jeune couple égaré dans une cinémathèque : « — Pas mal ce film... qui est l'auteur ? — Il y a donc un auteur ?... — Mais oui, son nom est Jacques Becker. »

Jean RENOIR.

## JEAN-LUC GODARD

### « Frère Jacques »

Comme Molière, Jacques Becker est mort sur un champ de bataille inouï et terrible : celui de la création artistique. C'était l'heure où Caroline se mord les doigts jusqu'*au sang d'avoir plaqué* Edouard, où Casque d'or (l'or du Cristobal, évidemment) retient ses larmes pendant que Manda grimpe à l'échafaud. C'était samedi soir. L'auditorium téléphona que le mixage du *Trou* était fini. Notre frère Jacques respira. Blessé à mort depuis je ne sais pas combien de temps, il pouvait désormais quitter le combat sans déshonneur. Et quelques minutes plus tard, Jacques Becker avait en effet cessé de vivre. C'était *dimanche matin*, à l'heure où Max met son quarante-cinq tours préféré, où Lupin retrouve la princesse au Maxim's, où le jour se lève enfin 7, rue de l'Estrapade.

Il y a plusieurs bonnes manières de faire des films français. A l'italienne, comme Jean Renoir. A *la viennoise, ainsi* qu'Ophüls. A la newyorkaise, tel Melville. Mais seul Jacques Becker était et restait français à la française, français comme la rose de Fontenelle et la bande à Bonnot. Pendant la sonorisation du *Trou*, je l'ai croisé par hasard. Déjà malade, il était plus beau que jamais. Il me parla des *Trois Mousquetaires*. Brusquement, je compris. Cette moustache noire, ces cheveux gris, c'était d'Artagnan dans *Vingt ans après*. Et c'était Lupin aussi. Il n'y a qu'à comparer une photo de Becker au volant de sa Mercedes 300 SL avec le premier plan des *Aventures d'Arsène* pour voir que Robert Lamoureux était son portrait craché.

Jacques Lupin, alias Artagnan Becker est donc mort. Faisons semblant d'être émus, car nous savons, depuis *Le Testament d'Orphée*, que les poètes font semblant de mourir.

Jean-Luc GODARD.

## JEAN AUREL

### « L'amitié de Jacques Becker »

L'amitié de Jacques Becker me remplissait de joie et de fierté. Elle était un plaisir et un plaisir très important, car il avait le don de rendre important et unique, incomparable, tout ce qu'il faisait : un coup de téléphone (les siens duraient une heure, une heure et demi environ), une voiture, une idée, un film.

Rien n'est plus irritant que la légende Jacques Becker, cinéaste du « détail ». Or il ne savait pas ce qu'est un détail. Tout ce qui l'intéressait, l'intéressait également, et il le rendait intéressant et imposant pour les autres.

Comme ses films étaient naturellement trop longs, il m'a souvent fait l'honneur de me consulter pour les coupures.

Je repérais dès la première projection les séquences « inutiles ». Par exemple : Arsène Lupin *écoutant* un *disque* et commandant deux œufs sur le plat. Ces scènes inutiles étaient capitales : c'est dans les scènes « indispensables » qu'on pouvait couper — car le sujet de ses films n'était jamais dans l'anecdote.

Casque d'or n'est pas un film 1900, *Le Grisbi* n'est pas une histoire de truands ; Arsène Lupin *n'est pas* un voleur, *Montparnasse 19* n'est pas Montparnasse et — vous

verrez — *Le Trou* n'est guère une histoire d'évasion. Et *Les Trois Mousquetaires,* qu'il se faisait une joie de tourner cet été, n'auraient pas été un film de cape et d'épée. Les capes ne l'intéressaient pas. Les épées, par contre, le passionnaient...

Il m'en parla longuement, quelques jours avant sa mort. Il voulait un d'Artagnan de dix-sept ans, qui eût l'air d'une épée...

Il était terriblement exigeant, et cela lui donnait un caractère insupportable, qu'il savait rendre supportable grâce à une extrême gentillesse et une parfaite courtoisie — qu'on retrouve dans ses films. Il était d'une véritable politesse (il détestait tout ce qui est factice). Lorsqu'il tenait à me faire lire un livre qui lui avait plu, il en coupait lui-même les pages avant de me l'offrir.

Le style de Jacques Becker est invisible : on ne sait pas « comment c'est fait ». Ce qui est le signe, précisément, du grand style, celui qui ne vieillit pas. La plupart des cinéastes actuels sont persuadés qu'on ne fait pas du bon cinéma avec de bons sentiments. Vus par eux, traités par eux, les sentiments nobles et généreux deviennent d'invraisemblables poncifs. Jacques Becker n'avait rien en commun avec ces malheureux. Il a trouvé dans ces sentiments le moteur de toutes ses œuvres. Il était généreux, et très bon.

Jean AUREL.



Nicole Courcel et Pierre Trabaud dans *Rendez-vous de juillet* (1948-49).

## CLAUDE DE GIVRAY

### « Premier atout »

Becker est mort d'avoir trop aimé le cinéma. Sa disparition, comme celle de Stroheim, d'Ophuls et de tous les autres illustres cinémartyrs est une dernière et personnelle provocation aux médiocres de la pellicule, à ceux qui, non pas vivent pour le septième art, mais en vivent.

Les oraisons funèbres parues dans la presse ont dépassé par leur nombre et par leur ton la simple routine journalistique ; c'est que la mort de Jacques Becker, comme celle d'André Bazin, concerne tous les cinéphiles.

Si le monde était bien fait, Jacques Becker eût été, avec André Bazin, à la tête d'un institut filmologique ou d'une école d'études cinématographiques. Les jeunes ne s'y sont pas trompés, qui se les étaient choisis comme maîtres.

Le premier entretien de cette longue série de confrontations qui ont permis à Claude Chabrol, à Jacques Doniol-Valcroze, à Jean-Luc Godard, à Jacques Rivette, à François Truffaut et à Eric Rohmer d'évaluer leurs théories critiques en fonction de la pratique du métier est une interview de Jacques Becker. Cela n'a rien d'étonnant, car de tout temps il semble avoir été un peu de la destinée de Jacques Becker d'établir des liens entre le monde des initiés et celui des profanes.

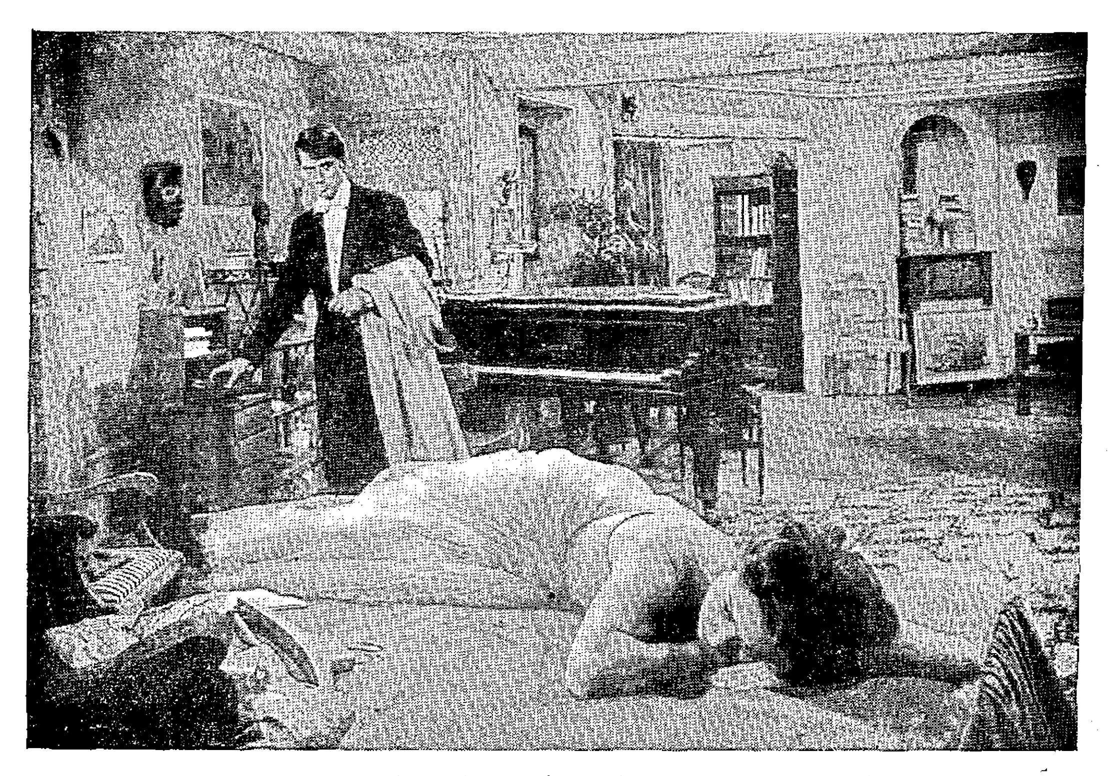
Les plus réussis des films de Becker paraissent toujours se dérouler sur la ligne de jonction de l'écran du créateur et du parterre de spectateurs ; certains pourront parler à cet égard d'une démystification de la genèse artistique, d'une démocratisation de la fiction dramatique (*Antoine et Antoinette*).

Je préfère penser qu'un film de Becker, tout à la fois rêve et réalité, véritable projection idéalisée de la quotidienneté, est une femme. Ni une vamp, ni une lady, mais une femme de presque tous les jours ; et il n'y a rien d'équivoque dans ce rapprochement qui fait avant tout, de l'auteur du *Grisbi*, un Pygmalion.

Ingmar Bergman aime les femmes, les utilise admirablement bien, mais ses films ne leur ressemblent guère, son optique est par trop cavalière. Au contraire Jacques Becker, qui déclarait il n'y a pas si longtemps, qu'il faut aimer pour faire des films, ne se sert jamais du beau sexe ; il l'illustre, le chante respectueusement, son optique est chevaleresque.

C'est pourquoi, on n'explique pas un film comme *Casque d'or* ou *Edouard et Caroline*, on le subit, on se laisse charmer par lui. A l'âge des premiers coups de foudre, j'en ai éprouvé un de sérieux pour *Rendez-vous de juillet*. En trois mois j'ai couru à ces rendez-vous une douzaine de fois. Entre-temps, dans les allées du Luxembourg je m'en récitais par cœur les séquences. Si un jour je « tourne » bien, ce sera grâce à Becker que je le devrai, car son « Lorientais » fut pour moi une révélation ; j'y sentais à la fois la présence d'une performance physique et celle d'une grâce ineffable ; car telle est la caméra de Becker : son mécanisme est encombrant et solennel, mais son objectif est malin et agile comme un singe.

Pour la plupart des metteurs en scène, la caméra est commode, pour Jacques Becker elle n'est peut-être pas pratique, mais elle est bonheur du jour. Aujourd'hui les pellicules sont devenues extrêmement sensibles et la prise de son a fait d'énormes progrès, mais, il y a quelques années, il fallait un certain culot à un artiste ambitieux pour mobiliser un appareillage technique volumineux au bénéfice de petites scènes de ménage entre Edouard et Caroline. Cependant ces actes apparemment aussi gratuits (comme celui de la traversée de la Seine en voiture amphibie) ont ouvert au cinéma tout un domaine, celui de la décou-



Daniel Gélin et Anne Vernon dans *Edouard et Caroline* (1951).

verte quotidienne du monde, si chère à la nouvelle génération de cinéastes (1). Cette découverte est aussi le privilège de l'adolescence ; c'est pourquoi la mort de Jacques Becker nous apparaît comme d'autant plus cruelle.

*La Vie est merveilleuse* était le titre d'un film de Frank Capra. Ce pourrait être aussi bien une profession de foi de Jacques Becker. Même lorsque Casque d'or se rend à l'exécution de son amant, elle vit sa douleur avec une telle intensité qu'elle se sent inaltérable. En d'autres circonstances moins dramatiques, la victoire de l'homme sur les menus tracas de chaque jour constitue le Bonheur. L'univers de Becker est sans tricherie, sans ellipse et, si l'auteur du *Trou* ne nous fait grâce d'aucun coup de pioche, d'aucun coup de lime, dans l'itinéraire qui sépare ses cinq prisonniers de la liberté, c'est pour donner à leur courage plus de prix.

En face de tant de metteurs en scènes transcendantaux, Jacques Becker donne au cinéma le visage modeste, mais gracieux, de l'immanence.

Claude de GIVRAY.

(1) A propos du **Grisbi** : François Truffaut écrivait : « Le plus clair de l'admiration que je porte au **Grisbi** naît de la certitude où je suis que, tel qu'il est, ce film était intournable il y a quatre ans : il fallait avoir fait **Casque d'or** ».

Evidemment **Casque d'Or** bénéficiait de l'acquis de **Edouard et Caroline**, ce dernier film se ressentant de l'expérience de **Rendez-vous de juillet**. Ainsi voit-on se dessiner *tout un courant* qui aboutit à la lente destruction de la notion de construction dramatique. Petit à petit, le spectateur est éduqué, comprend qu'une histoire à raconter n'est pas toujours l'essentiel du propos d'un metteur en scène. Becker a, par cela même, favorisé l'éclosion de la « nouvelle vague ».

# A LA RECHERCHE DE JACQUES BECKER

**par Jacques Doniol-Valcroze**

## Un Français

«... *Ça se passe en France, je suis français, je regarde des Français, je m'intéresse aux Français.* » *(1).*

Et, s'il avait vécu encore un peu, il aurait tourné un des épisodes de *La Française et l'amour.* En fait l'œuvre de Jacques Becker est bien une « suite française ». Les gangsters de *Dernier Atout* n'ont d'américain que l'intention (en 1942) « *de plaire aux gens qui se trouvaient privés de films américains* » (2). Et puis après c'est *Goupi mains rouges* (des paysans français), *Falbalas* (la bourgeoisie française), *Antoine et Antoinette* (jeunes ouvriers et employés français), *Rendez-vous de juillet* (des jeunes Français, Saint-Germain-des-Prés), *Edouard et Caroline* (deux (jeunes bourgeois français), *Casque d'or* (France avant-guerre 14), *Rue de l'Estrapade* (jeunes bourgeois français et bohèmes), *Touchez pas au Grisbi* (des gangsters bien de chez nous), *Ali Baba* (pas africain pour un sou, aussi français que « Candide »), *Arsène Lupin* (France 1913), *Montparnasse 19* (Paris, son école), *Le Trou* (des Français en tôle).

(1) *Entretien avec Jacques Becker.* « Cahiers du Cinéma » n° 32. Février 1954.

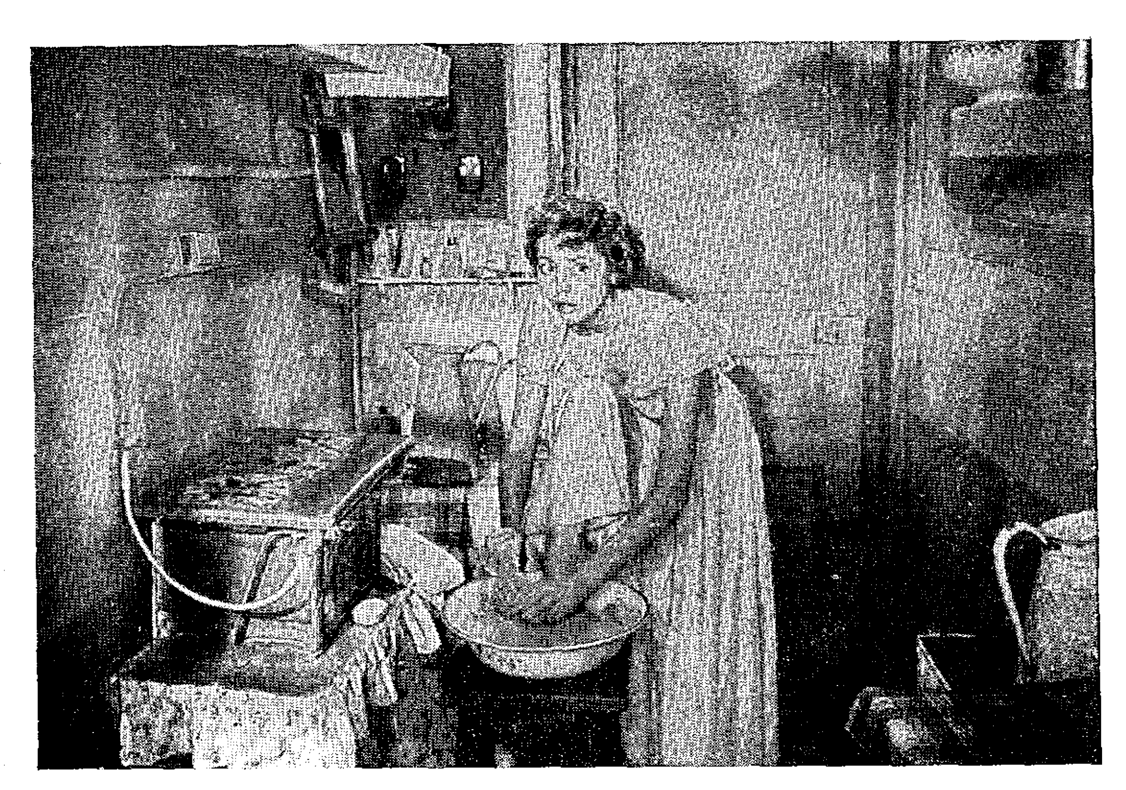
(2) Idem.



Serge Reggiani et Simone Signoret dans *Casque d'or* (1952).

Jacques Becker est mort jeune. Si sa vie et sa carrière avaient continué serait-il resté aussi « français » ? (Jean Renoir, qui passait pour le plus français des réalisateurs français, quitte la France à la guerre et devient américain, international plus tard avec *Le Fleuve* et *Le Carrosse d'or).* Cette question restera sans réponse. D'ailleurs on ne sait pas très bien ce que cela veut dire : être français. Et il faut bien avouer qu'on le sait chaque jour un peu plus mal. Il s'agit donc beaucoup moins d'expliquer pourquoi Becker donnait l'impression d'être tellement français que de remarquer simplement que c'était l'existence et la façon de vivre d'hommes comme Becker qui faisaient croire à une « notion française ». L'élégance morale et physique, la réserve du protestantisme, l'amour des voitures de sport, la fascination exercée sur les jolies femmes, le culte de l'amitié... c'est de là sans doute qu'il faudrait partir pour définir un certain type de Français qui avait quarante ans au lendemain de la guerre, dont Becker incarnait l'aspect le plus achevé, un type d'homme en voie probable de disparition.

Mais le portrait de Becker, je ne me sens ni capable ni qualifié pour le faire. Quand il était vivant, je me suis dit souvent : j'écrirai un jour quelque chose sur lui, je connais bien son œuvre, lui assez bien, il m'a toujours témoigné de la sympathie, etc. Si j'ai des problèmes j'irai le voir, on discutera. Maintenant il n'est plus là, nos relations se sont terminées dans la grisaille du cimetière Montparnasse. L'homme déjà nous échappe et force nous est de constater — nous qui avons quarante ans aujourd'hui — qu'il appartient avant tout à sa jeunesse et que les amis de sa génération l'ont mieux connu et compris que nous, parce qu'ils ont décou-



Anne Vernon dans *Rue de l'Estrapade* (1953).

vert et aimé les mêmes choses en même temps. Quand je lis le témoignage précis et aigu d'Olivier Merlin (1), je me dis que, pour en parler *justement, il me manquera* toujours le souvenir du ping-pong du garage Marbeuf, du tir au pistolet Eureka de Neuilly, de la pêche à l'étang de Lyons-la-Forêt et d'avoir découvert ensemble ces virtuoses du jazz qui ne me disent pas grand-chose : les Cotton Pickers, les Mound City Blue Blowers, les Billy Arnold's...

C'est donc dans ses films qu'il faut partir à la recherche de Jacques Becker.

## Un auteur trop modeste

La distinction que Rivette et Truffaut proposaient au début de leur « Entretien avec Jacques Becker » (2) entre comédie à l'américaine (deux ou trois personnages) et histoire policière (la bande d'aventuriers), il la refusait poliment et expliquait qu'il avait longtemps été obsédé par l'idée d'être catalogué. De fait, la distinction proposée recouvre bien la majeure partie de son œuvre, mais on s'aperçoit vite qu'elle ne nous conduit pas loin. Plus intéressante sont ses déclarations sur son refus de

(1) *Jacques Becker : « L'homme pressé »*, « Le Monde », 2 mars 1960.

(2) Déjà cité.

l'exceptionnel : « ... *J'ai rarement été mêlé à des aventures sentimentales ayant revêtu un tour frénétique et difficile et je n'ai jamais eu envie d'en imaginer... il est probable que j'ai une certaine peur des sujets traitant d'aventures exceptionnelles... en général, d'ailleurs je n'éprouve pas d'intérêt réel pour ce qui est exceptionnel...* » De même, quand on lui collait l'étiquette « cinéaste social », il expliquait modestement « *Cette impression est causée par le fait que, dans mes films, on s'intéresse en général d'assez près aux personnages, c'est le côté un peu entomologiste que j'ai peut-être...* » Cette tendance à restreindre lui-même son œuvre ne doit pas nous égarer. En réalité, il ne posait pas l'ambition au départ d'un film, mais il faisait tout pour qu'elle soit à l'arrivée. Il est manifeste que le personnage de Gabin grandit au cours de *Touchez pas au Grisbi*, comme celui d'Arsène Lupin ; manifeste aussi que *Montparnasse 19* quitte rapidement la chronique pour déboucher sur le dépouillement de la tragédie pure ; manifeste que *Rendez-vous de juillet* dépasse son anecdote et que — quel qu'en soit le degré de réussite — *Edouard et Caroline* est plus ambitieux qu'*Antoine et Antoinette*, et *Rue de l'Estrapade* plus qu'*Edouard et Caroline*.

Cela dit, il est bien évident que — jusqu'au *Trou* dont nous allons parler — c'est *Casque d'Or* qui domine l'œuvre de Becker. Là encore, il est trop modeste. Il parle du « *côté un peu retenu* » du film, de « *cette espèce de réserve qu'il y a dans l'attitude de l'auteur en ce qui concerne le film* », reconnaît que ce qui a gêné les gens en France, « *c'est la lenteur du tempo, l'absence de toute ellipse, l'abondance des temps morts* » ; pour lui « *c'est la pègre vue sous une forme un peu sublimisée* », et ce à quoi il a fait très attention c'est « *le côté très avant guerre 14 dans le comportement des gens* ». Or *Casque d'Or* est, en fait, une admirable aventure tragique qui atteint les sommets, en même temps qu'une bouleversante histoire d'amour. La reconstitution admirablement réussie de l'époque n'est pas là pour le



Jean Gabin dans *Touchez pas au Grisbi* (1954).

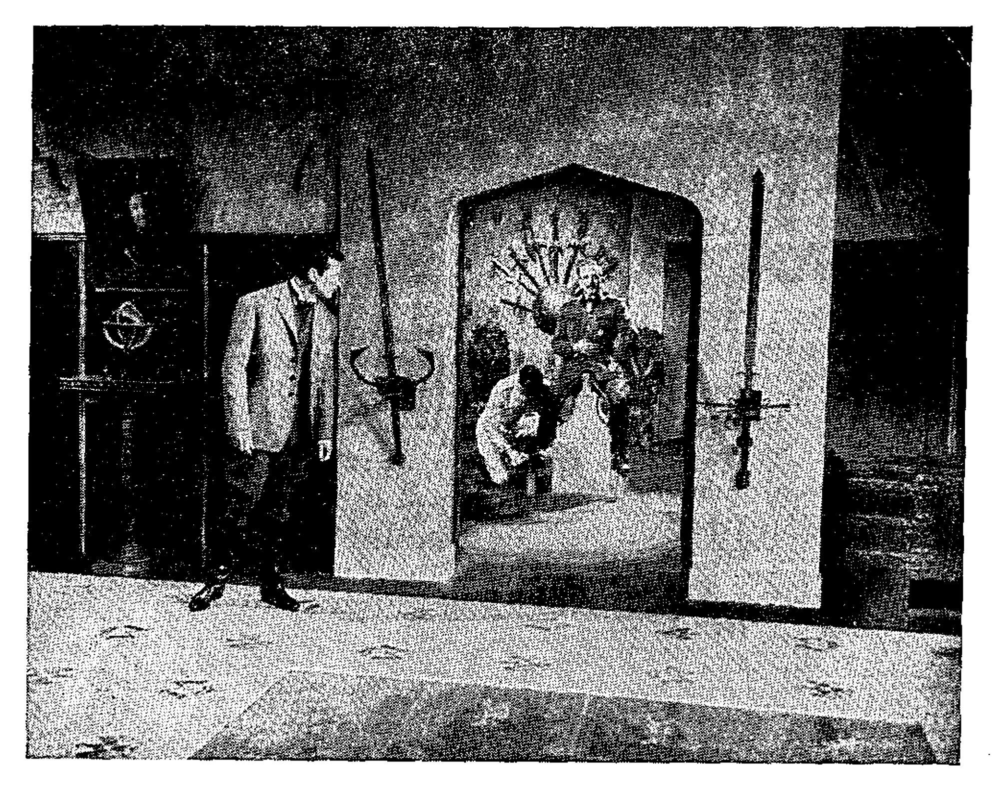
documentaire, elle crée un style ; un style romanesque dont l'épaisseur quasi ontologique naît de l'authenticité. *Casque d'Or est une grande* histoire d'amour, une grande histoire d'amitié et une grande histoire de mort. Cette grandeur, ce sens du tragique, ce climat de l'exceptionnel dont Becker disait n'être pas familier, toutes ces notions qu'il récusait dans un sourire, il les fait jaillir ici de la pellicule, sans effort apparent.

## Processus de l'authentification

Je ne me suis jamais entretenu avec Becker du *Trou*. Je me garderai donc de lui prêter des intentions imaginaires. Je me contenterai de donner mon impression, après une vision de ce film admirable. Tout le monde le sait : c'est *l'histoire* d'une évasion qui échoue, au moment où tout était prêt. En un sens l'évasion est réussie, dans la mesure où le plus dur est fait : le trou, ou plutôt la succession de trous qui conduit à la liberté. On voit même deux des futurs évadés aller jusqu'à la bouche d'égout qui donne dans la rue de la Santé, soulever le couvercle et — au niveau de la chaussée — regarder les passants et les autobus. S'ils reviennent sur leurs pas, c'est parce que l'évasion n'est prévue que pour le lendemain, les cinq détenus ensemble. Parmi les deux qui ont ainsi entrevu la liberté, il y a celui qui donnera ses camarades quelques heures plus tard, quand il apprendra qu'il va bénéficier d'un non-lieu et comprendra que son évasion devient dès lors absurde.



*Ali-Baba et les quarante voleurs* (1954).



Robert Lamoureux dans *Les Aventures d'Arsène Lupin* (1956).

Mais peu importe pour l'instant l'anecdote. Cette évasion paraît impossible. Elle est pourtant authentique et reconstituée avec la plus grande fidélité. D'ailleurs une récente évasion encore plus extraordinaire et qui vient de défrayer la chronique, arrive à point nommé pour authentifier celle de Becker. Mais c'est d'une autre sorte d'authentification que Becker a réussi à entourer la sienne : celle de la prodigieuse vérité du détail. On s'est souvent moqué gentiment de sa maniaquerie, de ses infinis scrupules dans le tournage... ce que certains prenaient pour des petits travers trouve ici son aboutissement et son triomphe. Lattes de parquet, grains de plâtre, pierres, moellons, barreaux, serrures vont être soulevés, grattés, entaillés, descellés, sciés, forcés, crochetés sans tricherie, sans ellipse, sans truquage, sans fondus faciles. Et chaque fois le travail, l'effort de l'homme, va être montré « de face ». Becker ne s'est accordé aucune facilité ; il a couru le risque d'ennuyer, de lasser, de dissoudre son récit dans le document... mais son succès est total : de cette extraordinaire « analyse » naît continuellement le rythme, l'angoisse, le « suspense », la passion. Son « évasion » est une sorte d'être en soi dont il nous conte amoureusement la croissance et l'épanouissement. Sous la loupe de l'entomologiste qu'il était en effet vit un animal étrange, aussi fascinant que le monstre de « la Métamorphose », et dont le corps étrange s'étire peu à peu de galeries en galeries dans cet univers étrange et privé de la lumière du jour qui s'étend sous la prison, comme un labyrinthe.



Anouk Aimée et Gérard Philipe dans *Montparnasse 19* (1957).

## Un autre royaume

Enfin il y a les hommes. Becker a toujours aimé les regarder de très près, au détriment parfois des lois dramatiques (« *L'insouciance des lois dramatiques, cela m'amuse plus que n'importe quoi* »). Cette fois-ci son désir se confond avec l'exigence de la loi dramatique. Ses cinq personnages sont enfermés dans l'espace d'une cellule et la caméra ne peut être qu'au milieu d'eux, tout près d'eux. Son récit ne pouvait trouver son efficacité que dans ce tête-à-tête intime avec les héros. Et là où beaucoup d'autres auraient senti une contrainte, une limitation, il est parfaitement à son aise, on peut même dire qu'il n'a jamais été autant à son aise ; tout ce qui faisait la singularité de son talent, la force de ses moyens d'expression, trouve ici son application la plus adéquate et la plus précise. L'itinéraire intérieur qu'il nous fait parcourir en compagnie de ses cinq détenus n'est rien moins que gratuit ; peut-on dès aujourd'hui en rechercher la signification et le message ? Je ne le pense pas et ne me risquerai pas à cette audace prématurée. Tout au plus peut-on chercher la trace de certaines orientations.

Nul doute que ces cinq hommes (en réalité quatre + un), il ne les considère avec sympathie. En aucun cas il ne les juge en considération du crime ou du délit qui les a conduits là ; il ne les envisage qu'en tant qu'hommes dans une situation donnée et unissant leurs efforts pour en sortir. Ce qui jaillit alors de la peinture de cet effort, c'est la somme dépensée de volonté, de patience, de courage, de sang-froid, de maîtrise, d'ingéniosité, d'habileté manuelle, d'intelligence technique et tactique, de loyauté réciproque, d'éperdue solidarité. Il y a là une glorification

de l'homme en soi qui permet bien enfin de donner à Becker un qualificatif : celui d'humaniste.

L'homme, il le reprend à zéro : c'est l'homme primitif, enfermé dans une caverne ou tombé dans un piège et devant tout inventer ou réinventer, pour retrouver la liberté, ou simplement survivre. Les événements qui ont conduit cet homme dans cette situation sont hors du propos. Qu'ils relèvent ou non d'une morale qui le jugera coupable ou innocent, n'a rien à voir dans l'affaire. Une fois le lieu clos et la machine en marche, c'est d'une autre morale que relève son comportement, une morale — pratique en ses prémisses, métaphysique en son aboutissement — qui naît de la situation créée et se révèle très stricte, plus stricte sans doute que la morale de sens commun ; en tout cas qui ne souffre aucune violation, l'espace étant trop réduit pour permettre l'indulgence ou les accommodements. Cela est d'ailleurs très nettement marqué dans la scène où le gardien-chef, respectueux de la loi intérieure des cellules, laisse les détenus régler eux-mêmes leur affaire aux plombiers indélicats. Cette accession à une certaine condition d'humanité, à côté ou au-dessus de la loi morale du dehors, est encore indiquée, lorsque Gaspard, le nouveau détenu, après quelques jours de travail au « trou », dit qu'il comprend enfin ce que c'est d'être un homme et sent qu'il commence à le devenir. En réalité, Gaspard le félon n'aura fait qu'entrevoir ce qu'est cette virilité inconnue, cette pureté seconde... il basculera, avant de l'avoir assumée par lui-même : ce royaume n'était pas pour lui. Il n'inspire que la pitié. Une fois leur première fureur passée, ceux qu'il a trahis n'auront pour lui que ce mot où perce la nostalgie d'une amitié : « Pauvre Gaspard. »



*Le Trou* (1959).

## La réalité et la comédie

Avec *Le Trou*, Becker avait bouclé une boucle dont l'autre pôle était *Casque d'Or*. On ne sait jamais combien de vérités secrètes un homme recèle en lui : Becker avait sans doute beaucoup d'autres choses à nous dire, mais il a réussi, dans ce haut film, à nous proclamer une de celles qui lui tenaient sans doute le plus à cœur : que l'espoir de l'homme, c'est l'homme. Ce fut là le plain-chant de sa maturité. Il est beau et émouvant aussi qu'il en soit arrivé là *patiemment*, *difficilement*. Interviewé à la Télévision, Jacques Meunier, meneur du jeu de l'évasion, authentique détenu qui a passé douze ans en prison et compte à son actif une quinzaine d'évasions ou tentatives d'évasions, Jacques Meunier à qui France Roche demandait s'il lui avait été plus difficile de « jouer » l'évasion que de s'évader réellement, répondait sans hésiter : « *La réalité est tout de même beaucoup plus facile que la comédie.* » Ce paradoxe pourrait bien être celui du metteur en scène et illustrer tout particulièrement l'admirable et têtue progression de Jacques Becker dont la « comédie » avait fini par rejoindre, puis dépasser, la réalité. Son œuvre, où la maîtrise contrôle sans cesse le tremblement créateur, n'est pas plus vraie que le vrai, elle est plus belle que le vrai.

Jacques DONIOL-VALCROZE.



*Le Trou* (1959).

# SITUATION DU TESTAMENT D'ORPHÉE

## par André Fraigneau

*Dans* Le Testament d'Orphée, *quand Cégeste ressuscité ou plutôt resurgi de l'écume et du feu, tend au poète une fleur morte, celui-ci s'étonne et s'inquiète d'un pareil don. Cégeste lui dit alors : « Vous êtes expert en* phénixologie. »

*Ce terme pseudo-scientifique, inventé par Cocteau, pourrait servir de sous-titre à son film, comme celui de* psychothérapie *que Barrès inventa, à la façon d'un « mode d'emploi », sur la couverture d'un de ses livres.*

Le Testament, *en effet, n'est tout entier qu'une méditation (méditation formelle et non pas discursive) sur la mort et la résurrection, phénomènes simultanés que la duperie de la notion de temps et l'infirmité de nos sens entraînent nos esprit à considérer comme successifs. Le passé et le présent, le loin et le près, le temps et la distance, la veille et le rêve, le quotidien et l'insolite, la création et ce qui la détermine ne sont que moires courant à la surface d'un continuum, ou mieux, d'une omniprésence éternelle.*

*Au* XVIII^e^ *siècle, Gœthe, autre expert en phénixologie, combattait la science raisonnante de ses contemporains, définissait les couleurs comme « la souffrance de la lumière », surtout dédiait la plus belle épigraphe au futur* Testament d'Orphée : « Meurs et Deviens ».

*En* 1959, *le savant n'est plus l'ennemi du poète, mais son disciple ébloui et maladroit. Cocteau l'a fait entrer dans sa vaste « Comédie de l'âme » à titre de cobaye (ce qui est un bien juste retour des choses). Le freudisme, le conformisme professoral, le tragique divorce entre la personne du savant et ses découvertes sont exposés dans le film avec une acuité indulgente qui émerveille. Mais cette acuité et cette indulgence se retrouvent à toutes les phases de la méditation et lui confèrent une* sérénité énigmatique *dont on ne retrouve l'équivalence que chez Mozart ou Léonard de Vinci.*

*Je n'ai pas dessein de raconter* Le Testament d'Orphée. *Ni l'auteur ni les spectateurs ne m'en sauraient gré. Je le situe où il s'est situé lui-même et où il est juste qu'on l'envisage : sur les sommets apolliniens où cesse la tragédie des contrastes, où le jeu de la question et de la réponse se résout en évidence.*

*Paul Valéry protestait contre les biographies des créateurs et réclamait une biographie des créations. Le film de Cocteau qui montre « Cocteau à l'œuvre » n'est pas seulement un reportage extérieur comme les courts métrages, si passionnants soient-ils, consa-*

*crés à Picasso ou à Mauriac. C'est l'acte de poésie sculpté au contour de la personne humaine, quotidienne, du poète, véritable sarcophage doué de capacités énergétiques, comme l'Arche d'Alliance où les Hébreux gardaient les Tables de la Loi. J'insiste sur le pouvoir irradiant d'une telle œuvre. Il ressemble à celui de l'œuvre romanesque de Stendhal dont j'ai écrit un jour qu'elle est composée de* points de départ. Orphée *était un film fermé. Un exemple et non pas une leçon.* Le Testament d'Orphée *est un film ouvert, comme les carrières des Baux ou du Pentélique. La générosité de son auteur le lègue aux cinéastes futurs. Les plus doués, les plus attentifs y puiseront largement sans tarir ses richesses.*

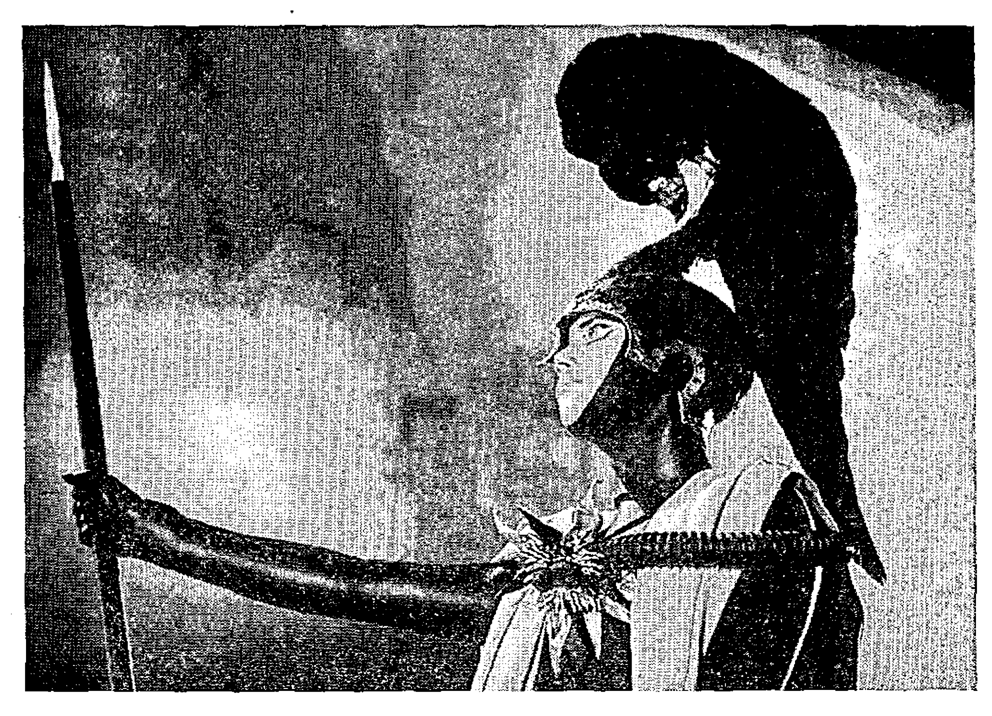
*Expliquer et faire voir ; subjuguer et convaincre, étonner et persuader, ce film mobilise tous les moyens d'expression apparemment contradictoires. C'est déjà une extraordinaire audace esthétique, mais ce rassemblement est en outre une croisade. Il s'agit de prêter aide et assistance à l'âme, cette inconnue qui est en nous et dont nous sommes les assassins distraits.*

*Certes, elle ne peut mourir que pour revivre. Mais il lui faut toujours, à cet instant précis de sa métamorphose, un résurrecteur : dieu, mage, grand prêtre, rebouteur de village.*

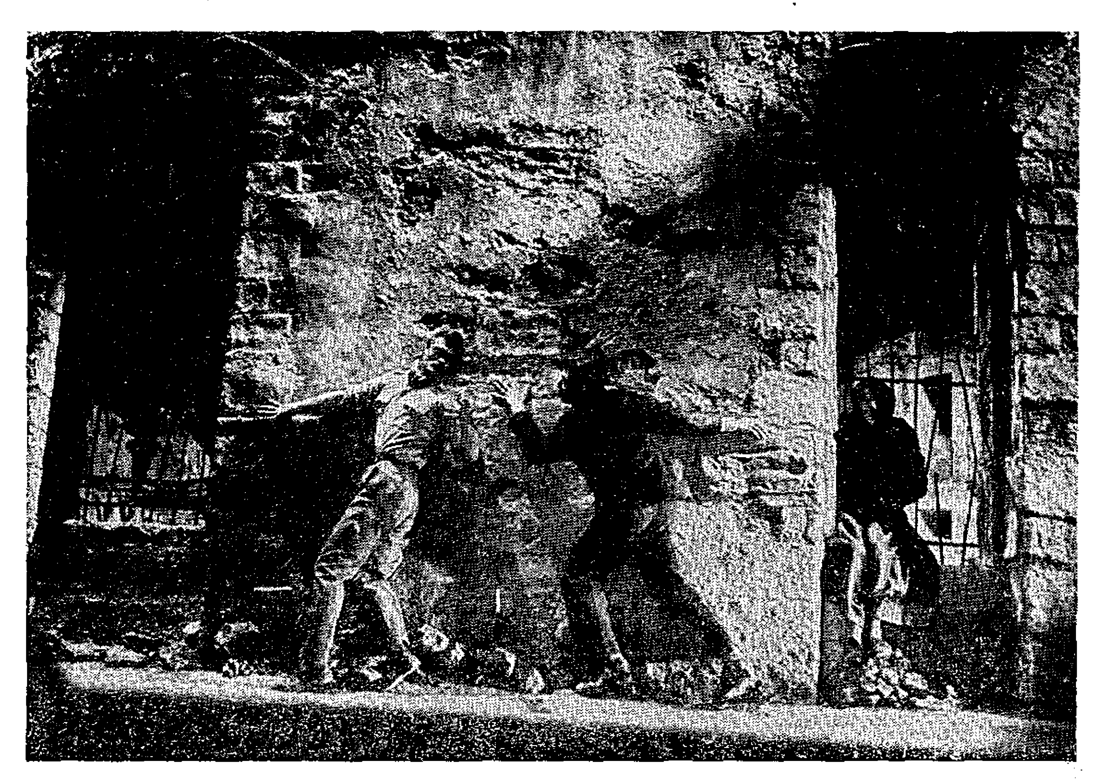
*Cocteau n'a pas redouté de remplir cet emploi avec ses seuls dons de poète que ne protègent aucun dogme, aucune politique, aucune superstition.*

*Ecrivain, nous lui devons « Journal d'un inconnu », l'un des textes les plus importants et sans doute le plus* seul *de ces dernières années. Cinéaste, il vient de nous enrichir d'une œuvre plus ambitieuse encore, puisque avec* Le Testament d'Orphée, *sous les dehors modestes d'une confession filmée, il nous propose, actualité inactuelle, le journal de* l'Inconnu.

*André FRAIGNEAU.*



*Le Testament d'Orphée* de Jean Cocteau.



Jean Marais et François Périer dans *Orphée* de Jean Cocteau (1950).

# ORPHÉE
# ET LE LIVRE DES MORTS TIBÉTAIN

## par Jean-Jacques Kihm

*Orphée,* le film de Jean Cocteau, appartient aux œuvres de cette gamme. Une vérité d'au-delà de toute vérité y prend la densité d'une « épopée tragique » ; les objets et les personnages y trouvent, dès leur apparition « dépaysante » à l'écran, les dimensions de l'éternité. Nous croyons qu'une confrontation d'*Orphée* et du *Livre des morts tibétain* risque de mieux faire éclater les dimensions du film, situant, derrière l'action et les situations, le miroir à faces multiples d'une des plus hautes expériences métaphysiques de l'humanité.

Toutes les œuvres qui cernent de plus ou moins près un aspect inexprimable et essentiel de la condition humaine et qui tentent de rendre accessible le mystère (obtenant d'ailleurs pour premier résultat de *rendre ce mystère* d'autant plus impénétrable que nous en approchons mieux la profondeur), toutes ces œuvres, qu'elles soient dramatiques (comme *Orphée*) ou didactiques (comme le *Livre des morts*), s'apparentent et peuvent l'une l'autre s'éclairer.

*
**

Le *Bardo Thös Tol* décrit l'expérience de la mort et enseigne comment il faut se délivrer.

La première partie est consacrée à la période qui suit immédiatement la « mort physique », à cette étape d'apprentissage où le jeune mort, maladroit comme Cégeste, ignore encore sa véritable condition. « Lorsque le principe conscient sort du corps, nous dit le *Livre*, il se demande : suis-je mort ou non ? Il ne peut le déterminer. »

Que l'on se souvienne des premiers rapports d'Orphée avec sa mort. Il interroge : « *Où allons-nous ?* » La Princesse inlassablement le prie de ne plus poser de questions. Mais une fois dans le chalet, il continue néanmoins de parler : « *Oui... oui... je dors... Enfin, madame, m'expliquerez-vous ? J'ai le droit d'exiger des explications.* » Et tout à coup Orphée se souvient qu'il a une femme, que celle-ci l'attend, il croit rêver et s'inquiète de rejoindre au plus tôt le domicile conjugal. Il n'est pas encore détaché. « Le jeune mort, nous dit le *Bardo Thös Tol*, voit ses proches, son entourage, comme il les voyait avant. Il entend leurs plaintes. » Et le *Livre* indique les prières que doit accomplir le lama pour lui donner connaissance de sa situation.

Une première idée essentielle se dégage déjà de la confrontation. La mort n'est pas un accomplissement instantané et définitif. Bien qu'il ne soit plus possible pour lui de prendre appui sur les lieux et le temps humain, le mort reste en contact avec la terre, avec les hommes vivants. Il ne distingue même pas la séparation. Sans ce postulat, le va-et-vient incessant des personnages du film entre la vie et la mort serait incompréhensible (1).

Non seulement il subsiste une possibilité de correspondre avec le royaume des morts par le moyen de la radio, mais le monde reste tout entier présent sous forme psychologique dans l'âme même des jeunes morts. Le jeune mort *se souvient*, il pense, agit, se passionne, se met en colère, exactement comme il le faisait avant sa mort physique. Orphée est si peu délivré des passions de la *terre qu'il* se met en colère contre sa propre mort dont, plus tard, il tombera amoureux. Le poète n'est pas vraiment mort : tout au long du film la terre s'efforcera de le retenir. (La terre : sa femme, ses admiratrices, la police...)

La seule indication précise que nous possédions sur *le statut ontologique* de la mort dans le film comme dans le *Livre* est identique : absence ou plutôt confusion de l'espace et du temps caractérisent l'univers des morts. Et, lorsque Cocteau cinéaste veut rendre cette vérité sensible, il l'exprime plastiquement en ayant recours à une analogie : espace et temps de la mort ont les dimensions de l'espace et du temps de nos rêves. (De même dans *Le Sang d'un poète*, toute l'action se situe hors du temps réel, *pendant* que s'accomplit l'écroulement de la cheminée.)

Il faut préciser l'analogie du royaume de la mort et du royaume des rêves. C'est là un des grands thèmes de la méditation *métaphysique* universelle, c'était déjà le thème majeur des poèmes de *Plain-chant* (1923).

Les « divinités paisibles », qui visitent le mort du *Bardo Thös Tol* le premier jour après la mort physique, ont elles aussi les apparences de nos rêves. Elles le sollicitent

(1) La présente note sur **Orphée** fut écrite voici quelques années déjà. Depuis, Jean Cocteau a réutilisé dans **Le Testament d'Orphée** ce postulat fondamental qui représente, d'ailleurs, l'une des idées maîtresses de son œuvre : le poète est un homme qui boite, un pied dans la mort, un pied dans la vie, et possède le *privilège* de passer sans rupture d'un royaume dans l'autre.

A la limite, et c'est là une découverte — une redécouverte, faudrait-il dire — de *la grande vérité* de la philosophie orientale : le temps comme l'espace est illusion, il n'y a pas de limite, pas de distance entre la vie et la mort. (C'est le thème également développé, sous une forme scientifique, dans le chapitre du **Journal d'un inconnu** intitulé : « Des Distances ».)

La *farce* qui ouvre **Le Testament d'Orphée** met le lecteur dans ce climat de non-temps, qui prépare à l'acceptation d'un univers de non-*distance*.



Jean Cocteau dans *Le Testament d'Orphée.*

sous les formes successives de « Lumière bleue brillante », « Blanche Lumière de la Sagesse semblable aux miroirs », « Lumière jaune éclatante », « Lumière rouge qui est la forme de l'élément du feu », « Lumière verte », puis « en arc-en-ciel ». C'est bien dans un monde semblable que nous pénétrons, à la suite de la Princesse, de l'autre côté du miroir. « *C'est la zone,* dira Heurtebise. *Elle est faite des souvenirs des hommes et des ruines de leurs habitudes.* »



Je signalerai plus rapidement la seconde étape du *Livre* parce que nulle comparaison littérale ne s'impose avec le film.

Du huitième au quatorzième jour après la mort physique apparaissent les « divinités irritées », « détentrices du savoir ». Elles ne s'adressent plus au cœur, mais à l'esprit de l'homme et, buveuses de sang, elles sont la personnification des tendances humaines. Que l'homme les reconnaisse, et *l'homme délivré par leur représentation* comprendra la vraie nature de l'existence terrestre, il deviendra Bouddha et n'aura plus besoin de revenir sur la terre.

Nous savons que c'est exactement ce qui n'arrivera pas à Orphée. N'obéissant pas à la Princesse, il refuse de se laisser guider par les « divinités irritées » du *Livre des morts.*

L'échec d'Orphée ne nous surprend pas. Orphée est poète, la poésie n'est pas une technique de délivrance, c'est un pseudo-vite, une *religion sans espoir* (2). Jean Cocteau

(2) Dans Le Testament d'Orphée, cette vérité me semble plus explicite encore : le poète offre la fleur (l'œuvre) à la déesse mais celle-ci, au lieu de lui donner en échange l'éternité (la délivrance), lui transperce le corps de sa lance... Et cette mort même n'est qu'une mort de plus, jamais définitive...

le sait bien. Et cet échec du poète ne surprend pas le lecteur du *Bardo Thös Tol :* telle mésaventure peut arriver, nous apprend le *Livre,* aux « abbés détenteurs de la discipline et aux docteurs en métaphysique, si assidûment qu'ils se soient dévoués aux pratiques religieuses et si habiles qu'ils aient été de l'exposé de leur doctrine pendant qu'ils vivaient... »

*
* *

La partie suivante du *Bardo Thös Tol* commence par une description du « corps radieux » en cours de renaissance. Le corps radieux est « un corps sans chair ressemblant au précédent, doué de toutes les facultés des sens et du mouvement libre ». Ce corps est un corps de désir et non de matière grossière, de telle sorte, dit le *Livre,* que « tu as maintenant le pouvoir de passer au travers des masses rocheuses, collines, cailloux, et du Mont-Méru lui-même, sans être arrêté. » (3)

Comme le mort tibétain muni de ce corps nouveau, Orphée, à la suite d'Heurtebise, entre dans la zone. Voici la description que donne le *Livre* de cet « espace d'épreuve ».

« Sans cesse, involontairement, tu erreras... Il y aura une lumière grise de crépuscule, la nuit, le jour, à tout moment. Le terrible vent du karma, terrifiant, pénible à endurer, te poussera par derrière par rafales. Ne le crains pas. Ceci est ta propre illusion. (« *J'ai de la peine à vous suivre, on dirait que vous marchez immobile* », gémit Orphée.) Une épaisse et terrible obscurité sera perpétuellement devant toi, de laquelle sortiront des cris effrayants comme « frappe, tue » et d'autres menaces... Des sons comme des montagnes s'écroulant, comme la mer démontée, comme les ronflements de l'incendie, comme les cyclones, jailliront quand ces sons viendront. Etant terrifié par eux, on fuira dans tous les sens, sans prendre garde où l'on va. Mais le chemin sera barré par trois horribles précipices, blanc, noir, rouge... A cause de cette impossibilité de flâner tu te sentiras troublé, mais à l'aise et frappé de panique... »

On retrouve exactement là les images qui constituent la marche d'Orphée et d'Heurtebise dans le no man's land et ce déséquilibre qui l'apparente à l'acte onirique. Les lois de l'espace et du temps sont abolies. Le jeune vitrier lui-même ne le sait pas encore, il « *s'obstine à crier son cri dans un lieu où les vitres n'ont plus de signification.* »

*
* *

Le *Livre des morts* décrit ensuite *le jugement* de l'âme.

« Le Seigneur de la mort regardera dans le miroir où tout acte bon et mauvais est reflété. Le mensonge ne servira à rien... Alors le Seigneur de la mort enroulera une corde autour de ton cou et te traitera ainsi : il coupera ta tête, arrachera ton cœur, sortira tes intestins, lèchera ton cerveau, boira ton sang. Bien que ton corps soit haché en morceaux, il revivra encore... Ton corps étant un corps mental, il est incapable de mourir, même décapité et depecé. En réalité ton corps est de la nature du vide. »

Après le jugement, nous avertit le *Livre,* il est possible que la libération ne soit pas encore obtenue. Ce jugement est beaucoup plus proche du jugement du film que du Jugement Dernier des chrétiens. Il s'agit d'une sorte de mise au point, un moment où se récapitule la situation, l'état du mort. Il n'est pas un point final : il ouvre la porte à la libération définitive, à la « renaissance en enfer » ou à la réincarnation.

Une telle conception du Jugement (étrangère à notre monde chrétien) jette un vif éclat sur la scène du tribunal dans *Orphée.* Le jugement que subissent les couples Orphée-la Princesse et Heurtebise-Eurydice ressemble beaucoup plus à nos jugements de la terre, aux sentences provisoires de nos tribunaux qu'à un jugement divin selon la conception chrétienne. (Certains spectateurs, attendant la fin du film immédiatement après la séquence du tribunal, se trompèrent parfois sur la nature de ce jugement.)

---

(3) Une fois encore, il faut rappeler que **Le Testament d'Orphée** va plus loin que le film de 1950 : pour échapper aux motocyclistes, le poète (Cocteau) et Cégeste (le jeune mort) disparaissent bel et bien dans la masse des rochers qui bordent la route.



Edouard Dhermite dans *Orphée.*

Cette représentation d'un jugement provisoire relève, dans le *Livre des morts,* d'une conception dynamique du *royaume des morts qui n'est pas une fin dernière de l'homme,* mais l'un des moments de sa transmutation. Il est exactement l'analogue du no man's land dans le film. Cocteau prend d'ailleurs la peine d'expliquer, dans la note liminaire du scénario, que le tribunal d'*Orphée « est au tribunal des Enfers ce qu'un juge d'instruction est au procès »*, c'est-à-dire une étape.



Suivons docilement le *Livre des morts* jusqu'à la fin : il nous reste à mettre en parallèle le « procédé de renaissance » et les dernières séquences du film. Mais ici le film prend tout son sens particulier, il rejoint la mythologie du *Sang d'un poète* (« *La mort d'un poète doit se sacrifier pour le rendre immortel* », dit la Princesse) et il nous faut laisser de côté la *signification* métaphysique de la renaissance pour n'en retenir que la *forme.*

La renaissance d'Orphée se présente comme un travail de remontée du temps : « *Il faut que ce qui a été ne soit plus* ». Un travail d'oubli. Délivré de sa nature psychologique, le mort est en état de choisir une renaissance ou la délivrance définitive.

Son état de désintégration psychologique est parfaitement défini dans une phrase adressée au mort par le lama : « Si tu regardes maintenant dans l'eau ou un miroir, tu n'y verras plus aucune réflexion de ta face et de ton corps et ton corps ne projettera aucune ombre. »

Si le mort n'est pas appelé à renaître, il faut « fermer les portes des matrices », « empêcher le défunt de s'y trouver attiré ou fermer la porte qui pourrait être franchie. »

Dans le film, au contraire, il y a renaissance. Et c'est à la force de leurs bras que Cégeste et Heurtebise pétrissent le corps d'Orphée pour lui redonner successivement les différents visages d'avant.

*« Il fallait les remettre dans leur eau sale. »*

⁂

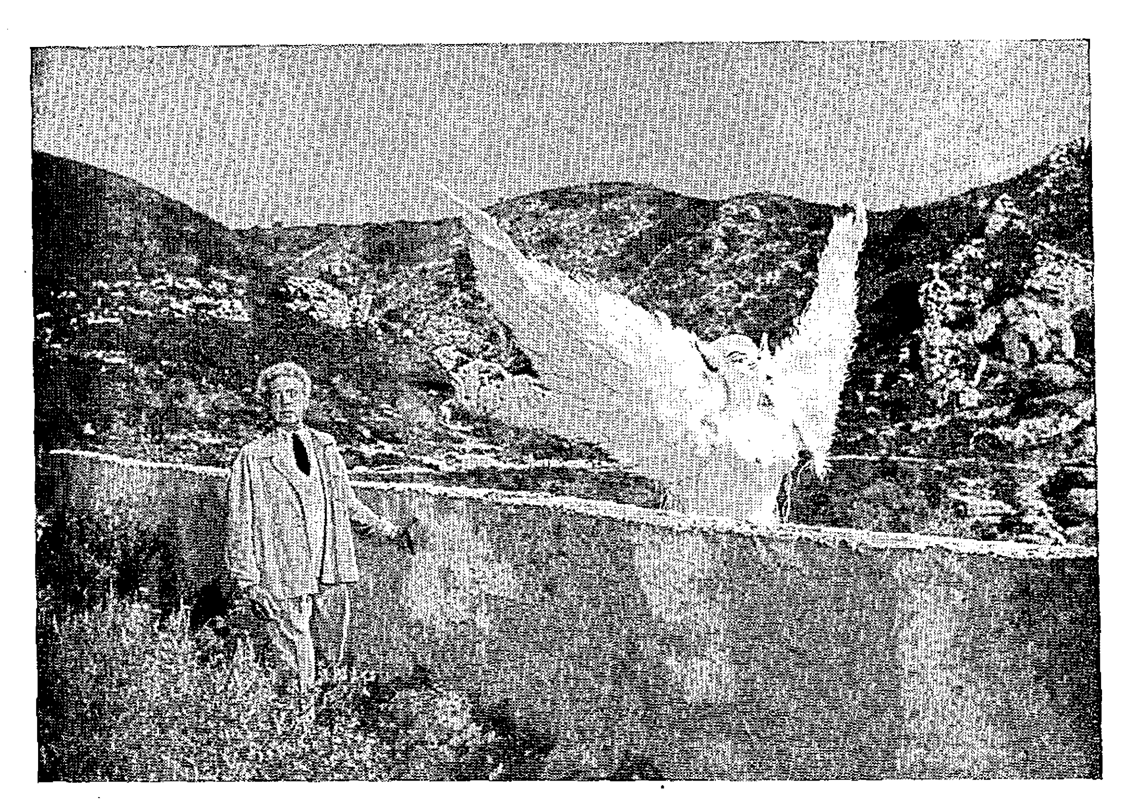
Le *Livre des morts* contient un enseignement et une méthode spirituelle. Rien ne nous interdit de faire du film de Cocteau un *usage interne dont nous serons* seuls à connaître le sens.

La condition de ce travail est d'accepter l'univers poétique comme un univers possible et humain. La conception *dynamique de la mort* que nous trouvons dans le *Livre des morts tibétain* peut nous aider à admettre la réalité d'un tel univers. Chaque homme porte en soi ce monde de la mort qui est sa propre histoire et qui, pourtant, se trouve situé hors du temps de ses actions, dans un univers plus profond que l'intériorité psychologique. (« Le dedans du dedans de nous-même », dirait Gurdjieff.) La lecture du *Bardo Thös Tol* constitue une plongée dans cette intériorité et la confrontation que j'ai tentée entre le livre sacré et le film n'avait, en fin de compte, pas d'autre dessein que de rendre plus accessible ce no man's land intérieur dans lequel s'accomplissent, pour chacun de nous, les moments essentiels de la vie spirituelle. (4)

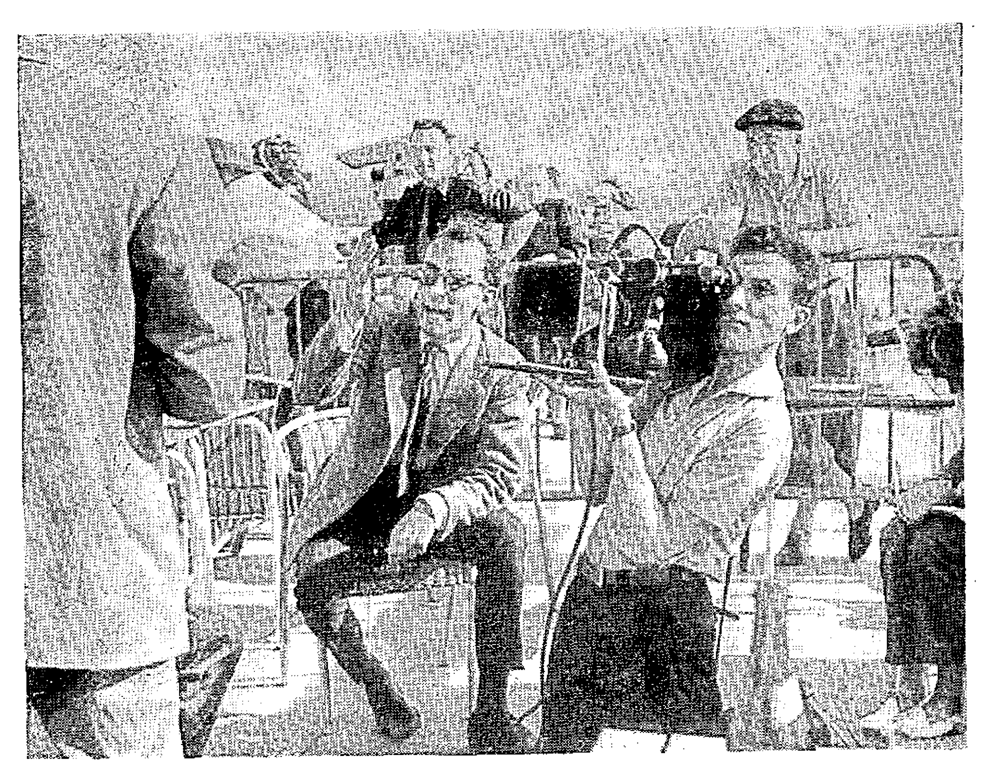
Jean-Jacques KIHM.

---

(4) Pour le Livre des morts tibétain, nous avons cité la traduction française de Marguerite La Fuente (Adrien-Maisonneuve, éd.).



Jean Cocteau dans *Le Testament d'Orphée.*



Jean-Luc Godard et Raoul Coutard, pendant le tournage d'*A bout de souffle.*

# JEAN-LUC GODARD

## par Luc Moullet

Les quatre mois qui se sont écoulés entre la première *sneak* et la première publique d'*A bout de souffle,* le 16 mars 1960, ont permis à la bande de Jean-Luc Godard d'acquérir une notoriété jamais atteinte encore, je le crois, avant la sortie d'un film, notoriété due au Prix Jean-Vigo, à la parution d'un disque (1), d'un roman, très lointainement et infidèlement inspiré du film (2) et surtout aux comptes rendus de la presse, qui font preuve d'une passion égale, autant qu'inédite, dans le panégyrique comme dans la destruction.

De tous les films tournés à ce jour par les nouveaux venus du cinéma français, *A bout*

(1) Columbia.

(2) Pierre Seghers Ed.

*de souffle* n'est pas le meilleur, puisque *Les quatre cents coups* le coiffent au poteau ; ce n'est pas le plus percutant : il y a *Hiroshima*. Mais c'est le plus représentatif.

Cet aspect de film-type vaudra à *A bout de souffle* un succès bien plus considérable que celui des autres films de jeunes. C'est le premier qui sorte dans un circuit de salles dont l'audience soit essentiellement constituée par le « bon public », le « public moyen » sans tache de snobisme. Voilà donc réalisé ce vœu qui, depuis dix ans, fut le plus cher à la nouvelle génération : faire des films, non pas seulement destinés au public des cinémas d'art et d'essai, mais qui puissent atteindre avec succès les écrans magiques du Gaumont-Palace, du Midi-Minuit, du Normandie, du Radio-City-Music-Hall et du Balzac-Helder-Scala-Vivienne. *A bout de souffle* n'est pas dédié à Joseph Burstyn, ni même à la Warner ou à la Fox, mais à la Monogram Pictures, l'Allied Artists d'hier. C'est dire qu'il rend hommage au cinéma américain le plus commercial, nous y reviendrons.

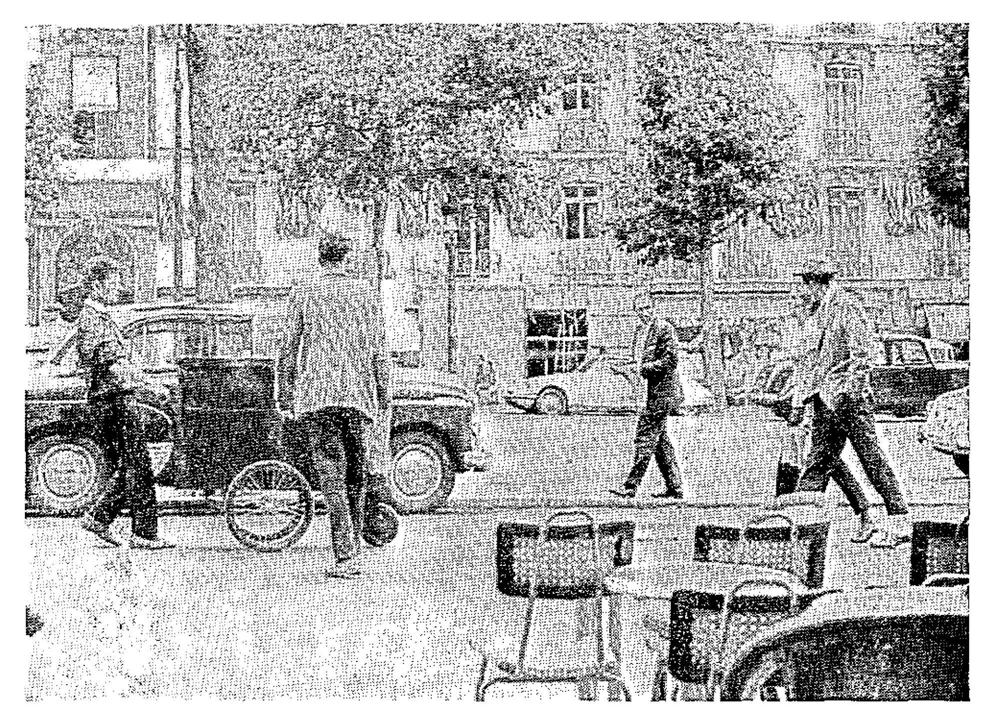
## Une progression dialectique

Jean-Luc Godard est né le 3 décembre 1930 à Paris. Etudes à Nyon, puis à Paris, où il obtient un certificat d'ethnologie. D'où sa passion pour Rouch et son désir de devenir le Rouch de France. *A bout de souffle*, c'est un peu « Moi, un Blanc », ou l'histoire de deux maîtres-fous.

Durant sa première année de Sorbonne, l'année propédeutique où, c'est bien connu, les étudiants n'ont rien à faire, il découvre le cinéma grâce au Ciné-Club du Quartier-Latin, la véritable source d'où vient la nouvelle génération d'aujourd'hui. De 1950 à 1952, il écrit sept ou huit articles dans le Bulletin du Ciné-Club (Le cinéma est l'art des bons sentiments), La Gazette du Cinéma (il y fit l'un des premiers textes sur Mankiewicz) et les Cahiers du Cinéma (défense et illustration du découpage classique), qui sont généralement bizarres et médiocres, justes par moments, et incompréhensibles la plupart du temps. Godard lui-même n'y accorda pas grande importance, puisque, presque toujours, il les signa d'un pseudonyme, par exemple Hans Lucas. Il rompt avec sa famille, fait les quatre cents coups, puis son petit tour du monde, c'est-à-dire des deux Amériques, il revient travailler en Suisse comme simple ouvrier au colossal barrage de la Grande-Dixence, à la construction duquel il consacre son premier court métrage, *Opération béton* (1954), financé avec les économies réalisées sur sa propre paye. C'est un honnête documentaire sans plus et sans effets, si l'on néglige un commentaire très malracien : toute sa vie Godard témoignera une grande admiration pour l'auteur des Conquérants (1933). Nous voyons déjà dans ce premier essai le principe qui régira toujours l'œuvre et la personnalité de Godard, celui — après Malraux, voici Montherlant — de l'alternance. Godard ethnologue introverti, qui scrute le moindre geste ou regard des autres, sans que l'on puisse voir en retour ce qu'il pense, masqué comme toujours par d'épaisses lunettes sombres, est un personnage inquiétant, justement parce qu'il manifeste l'indifférence la plus totale, alors qu'il est en réalité le plus touché. Ce décalage perpétuel, qu'il entretient quelquefois avec une complaisance que nous aurions tort de blâmer, puisqu'elle nous fournit le meilleur de son humour, explique que Godard soit aussi le plus extraverti des cinéastes. Ce qui est le plus important pour l'homme n'est pas ce qu'il connaît, ce qu'il est, mais ce qu'il ne connaît pas et n'est pas. Sans se renier, mais pour s'enrichir, l'individu cherche à être ce qu'il n'est pas. C'est ce thème qu'étudie d'ailleurs, avec plus ou moins de bonheur, à travers les oppositions de deux caractères, un ami de Godard, Chabrol. Si Godard est un grand cinéaste, c'est parce que sa réserve et son ésotérisme naturels, typiques dans ses premiers articles, l'ont poussé vers un exotérisme nécessaire, volontaire et artificiel bien plus important que celui des cinéastes les plus bouillants de vie, Renoir ou Rossellini. Godard saute ainsi du C.C.Q.L. aux Incas, de la Sorbonne au travail manuel. L'on n'aime que le contraire de ce que l'on est.

## Sur les traces de Cocteau

Godard fera donc tantôt ce qu'il aime, mais n'est pas, tantôt ce qu'il n'aime pas, mais est. Tantôt il suivra les leçons de Preminger et Hawks, tantôt il fera leur exact contraire. *A bout de souffle* constituant d'ailleurs une synthèse des deux tendances. D'où, après *Opération béton*, volontairement conventionnel, le très personnel *Une femme coquette* (1955), variation sur les démarches quotidiennes des passants dans les rues de Genève et sur cette fascination de l'automobile venue en droite ligne de *Viaggio in Italia* (*Voyage en Italie*, de Rossellini, 1953) et d'*Angel Face* (*Un si doux visage*, Preminger, 1952). Mais que l'élève, dans son ésotérisme prétentieux et enfantin, est inférieur aux maîtres ! Tout cela ne rime absolu-



Jean-Luc Godard (de dos) et Raoul Coutard (caché dans le triporteur) filment Jean-Paul Belmondo et Jean Seberg descendant les Champs-Elysées.

ment à rien ; aucune direction n'anime le médiocre essai de mise en scène. Nous retrouvons cette confusion dans les nouvelles contributions de Godard aux CAHIERS DU CINÉMA (1956-1957). Puis rupture, après la production de *La Sonate à Kreutzer* (Eric Rohmer, 1956) et une courte apparition dans *Le coup du berger* (Jacques Rivette, 1956), avec *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1957) que Godard préfère, parce qu'il est inférieur à ses courts métrages postérieurs, parce qu'il respecte les règles de la comédie traditionnelle, parce qu'il lui ressemble moins et parce qu'il a obtenu un gros succès public.

*Dans le jardin du Luxembourg, Patrick rencontre Charlotte, lui fait du plat, l'invite pour un soir. Cinq minutes plus tard, il rencontre Véronique, que seule le spectateur sait être la* roommate *de Charlotte : même topo. Les filles s'échangent maintes confidences sur leur soupirant, qu'elles voient soudain embrasser une troisième fille.*

Cette bluette vaut par la précision de sa construction, par la vivacité et l'originalité du dialogue, par l'humour des effets répétés semblablement ou différemment pendant les deux scènes du baratin. Et surtout par l'étonnante et amusante spontanéité du comportement des deux femmes entre elles, dans leur minuscule appartement, peintes avec une authenticité encore jamais vue dans le cinéma français. Certes, il y avait eu Becker, Renoir, mais la jeune fille qu'ils décrivaient était la jeune fille d'avant guerre, et non celle d'aujourd'hui. Et quelle grâce dans la démarche de ses héroïnes, beaucoup plus évidente que dans *Une femme coquette !* La sécheresse de l'effet artificiel d'un superbe montage court (car, Godard, qui, vers 1956-1957 était devenu un professionnel du montage, mais du montage des films des autres, ne fait de faux raccords que volontaires et sait monter dans les règles, comme ici, ce qu'un Richard Quine ou un Denys de la Patellière devraient bien lui envier), cette sécheresse s'accordait fort bien avec la grâce naturellement artificielle de ces femmes coquettes. Comme chez Cocteau, nous retrouvons à travers l'artifice le plus violent le réalisme et surtout la poésie.

Cette deuxième oscillation de Godard vers le commerce et sa collaboration à un hebdomadaire qui n'autorisait guère l'ésotérisme (ARTS, de 1957 à 1959) l'aidèrent à clarifier sa pensée : les textes qu'il donna dès lors aux CAHIERS DU CINÉMA furent, à la fois, très compréhensibles et très personnels. L'article qu'il consacra à *Amère Victoire* est certainement celui qui évoque le mieux l'œuvre de Nicholas Ray (CAHIERS n° 79).

## Le meilleur dialogue du monde

De nouveau, changement complet avec *Charlotte et son Jules* (1958), le meilleur court métrage de Godard, l'un des plus personnels qui soient. Quelques plans fixes dans un seul appartement, filmés en un jour pour 550.000 francs : personne n'a encore fait meilleur pour moins cher.

*Charlotte descend de la voiture de son amant en titre (Gérard Blain) pour monter dans la chambre de son ex, Jean-Paul Belmondo, qui l'accueille successivement avec toutes les attitudes qu'un homme puisse avoir à l'égard d'une femme : narquois, paternel, condescendant, il passera bientôt à la supplication. Charlotte, qui n'avait pas prononcé un seul mot, lui dit : « J'ai oublié ma brosse à dents, » et s'en va.*

Jamais encore l'on avait exprimé cette évolution exhaustive et vertigineusement tournoyante des sentiments et des idées si particulières à Godard, et de façon aussi concise, le temps d'un quart de cigare, douze minutes. Deux acteurs remarquables, cette spontanéité artificielle que l'on trouvait plus accusée dans le précédent, et surtout, parachevant cet étourdissant maelstrom physique et moral, un admirable soliloque du héros. Dans la comédie, Godard peut dire tout ce qu'il pense à travers ce que disent ses personnages. Car lorsque ses idées peuvent choquer, il fait en sorte que le personnage qui les exprime devienne comique. C'est pourquoi dans *Charlotte,* et aussi dans *A bout de souffle,* il réussit à aborder, sans quitter le registre léger, les problèmes les plus importants qui se posent à l'homme, et souvent à les résoudre avec une extrême intelligence et avec une extrême élégance. Ce qu'il y a d'admirable chez lui, c'est que ses intellectuels disent des choses extrêmement sérieuses de façon très naturelle, sans pontifier ni embêter ; et personne avant lui n'avait encore réussi à concrétiser ce qui nous paraît un langage très abstrait ; d'où notre surprise et notre rire. Critique cinématographique, Godard a le sens du verbe et aime à développer un texte ample, rythmé au petit trot des multiples relatives, avec reprise de souffle très vite, vers la fin du décasyllabique ou de l'octosyllabique que permet d'écrire une ligne d'un cahier, qui nous fait aller, sans heurt ni discontinuité, du Père-Lachaise au Kilimandjaro, ou de Camus à Truffaut. C'est là le meilleur dialogue du monde, le plus facile, le plus naturel, le plus coulant pour un acteur. *Charlotte,* comme tous les Godards, est post-synchronisé ; et Godard, n'ayant plus Belmondo sous la main après le tournage, imagina de doubler lui-même son héros, en prenant volontairement bien soin de ne parler qu'un temps après que Belmondo eût ouvert la bouche. L'effet accentue le fantastique du texte et montre en même temps le décalage entre les pensées et les dires du héros. Lequel possède déjà certains traits de l'auteur — à la fois admiratif, sceptique et désabusé à l'égard des femmes — montre donc en lui-même la nature double de Godard, à la fois réellement et faussement détaché. Comme celui de von Sternberg dans *The Saga of Anatahan,* comme celui de Cocteau dans *le Testament d'Orphée,* le commentaire dit par Godard est admirable. Chaque auteur d'un film, en lui prêtant sa voix, lui donne comme une nouvelle justification physique. C'est l'âme même du cinéaste que l'on retrouve en contrepoint. Le naturel à la fois nonchalant et ferme de Godard, avec sa façon particulière de baisser la voix à chaque effet est la preuve de l'accord parfait entre le film et le cinéaste, la preuve de sa sincérité.

Les spectateurs et les critiques pointillistes ont hurlé devant une conception aussi révolutionnaire du dialogue cinématographique, qui renouvelait également l'art filmique. *Charlotte et son Jules* et *Tous les garçons s'appellent Patrick,* sous le même prétexte d'amateurisme, ce qui est ridicule, puisque les films sont tellement dissemblables, furent refusés par la Commission de sélection du Festival de Tours. Si *Tous les garçons s'appellent Patrick* fut applaudi à sa sortie, tandis que le film de complément, *Un témoin dans la ville* fut sifflé, *Charlotte et son Jules* reçut les quolibets de ceux qui, quelques minutes plus tard, allaient applaudir *L'Eau à la bouche.* Regrettons que les défauts techniques, même transformés en avantages, émeuvent à ce point le spectateur ; point n'est besoin de savoir que Godard a doublé lui-même son film pour aimer *Charlotte et son Jules.* En fait, ces ricanements sont dus au snobisme des spectateurs et des critiques qui tiennent à



Jean-Paul Belmondo et Jean Seberg dans *A bout de souffle.*

faire savoir à la salle que, eux, ils sont conscients du trucage, sans se rendre compte que le décalage est tellement évident qu'il ne peut pas ne pas être volontaire.

## Truffaut échoue, mais Godard triomphe

Toujours en 1958, Truffaut tourna *Une histoire d'eau.* C'était l'histoire de deux jeunes gens qui fuient la banlieue et ses inondations pour découvrir Paris et l'amour. Les plans qu'il avait faits étaient, malgré quelques touches amusantes, immontables. Il passa le relais à Godard, qui tourna quelques raccords, monta et commenta tout et, finalement, sauva le film. Comment ? En accentuant son côté disparate pour lui donner un style de ballet naturel, d'abord par ce montage syncopé et tout en raccourcis — puisqu'il n'y avait pas assez de matière — qu'il avait tant admiré dans *The Wrong Man* (*Le Faux coupable,* Hitchcock, 1956) et *Kiss Me Deadly* (*En quatrième vitesse,* Aldrich, 1954), puis inauguré pour son compte avec *Une femme coquette* et qu'il devait reprendre avec un bonheur confondant par la suite ; ensuite par le serpentin infini du commentaire, qui rappelle les phrases immenses de ses dernières critiques. Plus encore que dans *Charlotte,* le texte déborde l'image. Calembours, associations de mots se multiplient de façon à faire perdre pied au spectateur, qui ne peut absolument plus suivre l'hallucinante improvisation de

Godard et ne peut ramasser que des bribes. N'oublions pas que Godard a fait ces deux films après avoir admiré *The Quiet American* (*Un Américain bien tranquille*, Mankiewicz, 1957), qui lui a inspiré en partie ce renouvellement par le dialogue et le goût de la construction tournoyante, avec chute finale.

Nous retrouvons aussi l'esprit de Resnais, puisque chaque gag surgit d'un rapport entre le plan, le montage et le commentaire, mais avec en plus la grâce, l'humour et le laisser-aller. D'un anodin petit reportage amusant, Godard a fait un poème frénétique. C'est là l'une des formes limites de l'art cinématographique où l'on découvre au niveau de la synthèse filmique ce que Godard n'avait abordé dans *Charlotte* qu'au niveau du sujet et du dialogue.

Enfin, après quelques scripts écrits pour d'autres et une remarquable composition dans *Le Signe du Lion* (Eric Rohmer, 1959), Godard tourne *A bout de souffle*.

## Genèse d'« A bout de souffle »

*A bout de souffle* fut d'abord une suite de quelques lignes écrites par Truffaut, que Truffaut lui-même et Molinaro voulurent adapter. Godard le choisit... parce qu'il ne lui plaisait pas. « *Je crois que c'est le bon système,* remarque Truffaut dans RADIO-TÉLÉVISION-CINÉMA *: travailler librement sur une œuvre, mais dont vous vous sentez suffisamment proche pour l'attirer à vous. On possède ainsi assez de recul pour juger l'œuvre et atténuer ses défauts et on y est en même temps sensibilisé.* » Godard voulut d'abord tourner un film sur la mort et l'obsession de la mort chez les héros. Mais, ayant eu la paresse d'écrire un script avant le début du tournage, il se laissa guider par l'inspiration, en se fiant uniquement à quelques lignes directrices. En fait, ce thème se trouve réduit à quelques rares, mais brillantes notations.

*A bout de souffle* fut tourné en quatre semaines (17 août-15 septembre 1959) en intérieurs et extérieurs réels, en muet, à Paris et Marseille, pour 45 millions, ce qui est minime, si l'on songe que le producteur dut payer une vedette internationale aussi célèbre que Jean Seberg. La caméra fut presque toujours portée à la main par le chef-opérateur lui-même, que l'on cacha un moment dans la boîte d'un triporteur conduit par Godard afin de saisir les gens sur le vif.

*Michel Poiccard, voleur d'autos anarchiste, tue le motard lancé à sa poursuite. Il retrouve à Paris son amie américaine Patricia Franchini, dont il réussit à redevenir l'amant. Il la convainc de partir en Italie avec lui. Mais la police découvre l'identité du meurtrier et le traque. Patricia dénoncera Michel, qui se fera accidentellement abattre par la police.*

Voilà le thème d'un parfait thriller. Godard a d'abord voulu réaliser un film commercial dans les règles du genre. Mais finalement, un peu par paresse, un peu par goût du risque, Godard a renoncé à garder du genre autre chose que la trame et le principe de l'action physique. Il n'a pas cherché à découvrir l'âme que les conventions cachent au sein d'elles-mêmes, comme Hawks et tous les grands Américains l'avaient fait, et comme Godard avait lui-même essayé de le faire dans *Tous les garçons s'appellent Patrick*. Godard a préféré au double jeu américain le franc jeu français ; il n'est pas discret ; il montre noir sur blanc les particularités psychologiques de ses personnages. Ce n'est plus la profondeur uniquement intérieure que les jeunes absolutistes des CAHIERS DU CINÉMA ont tant vantée cinq années durant, mais une profondeur intérieure et aussi extérieure, donc anticommerciale : je veux dire que Godard s'exprime *aussi par ses dialogues*, puisque, comme *Hiroshima*, mais en plus sérieux, *A bout de souffle* est le dialogue de deux amants un peu perdus sur les problèmes de leur temps. Cette ambivalence d'*A bout de souffle* fera son double succès auprès du public : les snobs des Champs-Elysées qui, d'ailleurs seront satisfaits, et les salles populaires, qui marcheront à fond sur l'action et les plaisanteries, seront assez diverties pour oublier l'ésotérisme quelquefois ardu de certaines séquences. Car, pour qu'un film plaise au public, il est inutile qu'il lui plaise dans l'intégralité de ses quatre-vingt-dix minutes (les producteurs qui ont peur de choquer leurs clients ne doivent jamais amputer leur film de quelques plans, mais le laisser tel quel ou le refaire entièrement), mais il suffit qu'une vingtaine de traits forts l'excitent.

## Je t'en veux... de ne pas t'en vouloir.

Quelles sont les nouveautés d'*A bout de souffle* ? D'abord la conception des personnages. Godard n'a jamais suivi dans leur peinture une ligne très précise, mais plutôt une



Jean-Paul Belmondo et Jean Seberg dans *A bout de souffle.*

série de directions contradictoires, et ce, consciemment. Godard est un créateur d'instinct et, plutôt que la logique proprement dite (à laquelle il a satisfait dans ses premiers et timides essais, mais qu'il est désormais trop paresseux pour suivre, et je crois qu'il n'y voit guère d'intérêt), il suit la logique de son instinct. Il s'explique là-dessus dans *Charlotte et son Jules* :

« *J'ai l'air de dire n'importe quoi,*
*Mais pas du tout ; alors ça, pas du tout,*
*Du seul fait que je dis une phrase,*
*Il y a forcément un lien avec celle qui précède,*
*Ne fais pas l'ahurie,*
*C'est de la logique cartésienne,*
*Mais si,*
*C'est exprès que je parle comme au théâtre,* »

Un film ne s'écrit ni ne se tourne durant les quelques six mois qu'on lui consacre, mais pendant les trente ou quarante années qui ont précédé sa conception. Lorsqu'il tape

la première lettre de son script sur sa machine, le cinéaste n'a plus qu'à savoir se laisser aller entièrement, se faire absorber par un travail passif. Il lui suffit de se retrouver soi-même à chaque instant. C'est pourquoi Godard ne sait pas toujours pourquoi tel personnage fait ceci ou cela. Mais en réfléchissant un peu, il découvrira toujours pourquoi. Il est bien certain qu'étant donné un comportement, même contradictoire, l'on peut toujours arriver à l'expliquer. Mais, chez Godard, c'est différent : tout se tient, grâce surtout à l'accumulation des petits détails, pour la simple raison que Godard a tout imaginé naturellement, en se prenant lui-même pour sujet. La psychologie, plus libre, presque invisible, est par conséquent plus efficace.

Nos deux héros ont une attitude morale encore inédite au cinéma. L'effritement du christianisme depuis la fin du siècle dernier, et dont Godard, d'origine protestante, est très conscient, a laissé l'homme libre de choisir entre la conception chrétienne d'une existence humaine relative et la divinisation moderne de l'individu. Chacune a du bon, et nos héros oscillent entre l'une et l'autre, et se sentent un peu perdus. C'est pourquoi le film est marqué du sceau de la plus grande des écoles philosophiques, l'école sophiste.

*A bout de souffle* est une tentative de dépassement du sophisme, comme chez Euripide, d'adaptation du sophisme à la réalité, d'où puisse sortir le bonheur. Déjà, Belmondo disait à Charlotte :

« *Je ne t'en veux pas, si je t'en veux,*
*Non, je ne t'en veux pas, ou plutôt si*
*Je t'en veux, je ne sais pas,*
*C'est drôle, je ne sais pas,*
*Je t'en veux de ne pas t'en vouloir.* »

Et Patricia dira :

« *I don't know if I am free because I am unhappy,*
*Or if I am unhappy because I am free.* »

C'est un peu parce qu'elle l'aime que Patricia dénoncera Michel, c'est un peu par goût de la nouveauté et pour avoir le dernier mot que Michel voudra aller se rendre à la police : le changement d'attitude, en notre temps, peut déterminer quelquefois un renversement complet de la psychologie traditionnelle en son exact contraire. Une des conséquences de ce tournoiement perpétuel est la tentation de la mise en scène, qu'il est normal de retrouver dans tous les grands films, puisque les auteurs en sont tous des metteurs en scène. Fascinés par le vertige de leur comportement, nos héros se détachent d'eux-mêmes et *jouent* avec eux-mêmes, pour voir ce que cela va donner : au dernier plan, par suprême ironie, Michel mourant refait une de ses mimiques comiques favorites, et Patricia lui répond. Dénouement à la fois optimiste et déchirant, déchirant par l'intrusion du comique au cœur du tragique.

## Une tentative de libération par le film

La critique a déjà signalé les différences entre les comportements de l'homme et de la femme, remarquablement bien vus dans l'étude de Jean Domarchi, parue ici-même le mois dernier. Patricia est une petite intellectuelle américaine qui ne sait pas trop ce qu'elle veut, et qui finit par dénoncer l'homme qu'elle aime. Comme celui de Charlotte, son personnage est beaucoup moins sympathique que le personnage masculin, plein de brillant, de bagoût, et d'une étonnante lucidité à travers pas mal d'enfantillages. Faut-il croire à une misogynie de Godard ? Non, car cette misogynie extérieure, c'est-à-dire limitée au sujet, est le reflet de cette contradiction qui fonde le véritable amour de l'homme pour la femme, admiration plus mépris relatif et amusé pour celle qui préfère, à l'encontre de la raison et du goût, l'homme à la femme. Certains, parce qu'ils veulent que leurs films soient « *l'œuvre d'un homme qui aime les femmes, qui le dit, et qui le montre* », sont en fait des misogynes, parce qu'ils donnent l'avantage aux filles par le choix extérieur du sujet, parce qu'ils engagent les plus belles actrices du pays et ne les dirigent pas ou mal : ils ne savent pas en montrer les qualités. Encore cette alternance entre ce que l'on est et ce que l'on veut être : « *I am not what I am* », disait Shakespeare. Tandis que l'association Godard-Seberg donna des résultats magnifiques, sans doute parce que nous retrouvons chez Seberg cette dialectique chère à Godard. Elle est d'autant plus féminine que par sa façon de vivre, par ses cheveux à la garçonne, elle affecte d'être masculine. C'est bien connu, une femme est beaucoup plus sexy en pantalons et en cheveux courts, car cela lui permet d'épurer sa féminité de tout ce qu'elle a de superficiel.

Patricia devient cependant plus estimable lorsqu'elle téléphone à la police. C'est un geste de courage. Elle se décide enfin à sortir de ce terrible imbroglio où elle se cantonne. Mais, comme tout fait de courage, c'est une solution de facilité, Michel le lui reprochera amèrement. Car lui, il assume entièrement la charge de son personnage ; il joue le jeu, il n'aime pas Faulkner ni les demi-mesures, et il va au bout de son dilemme perpétuel. Mais il joue trop bien le jeu : sa mort sera la sanction naturelle exigée à la fois par la logique, le spectateur et la morale. Il est allé trop loin, il a voulu se mettre à l'écart du monde et des choses pour les dominer.

C'est là que nous nous apercevons que Godard, tout en collant littéralement à son héros, s'en détache très légèrement, grâce à sa deuxième personnalité de cinéaste objectif, cruel et entomologiste. Godard est Michel et n'est pas Michel, puisqu'il n'est ni assassin, ni décédé, bien au contraire. Pourquoi cette légère supériorité de l'auteur sur le personnage, qui me gêne un peu ? Parce que Michel n'est que le double virtuel de Godard. Il réalise ce que pense Godard. Une scène comme celle où Michel s'en va soulever les jupes des Parisiennes, montre bien cette différence. On a reproché à *A bout de souffle* d'avoir une justification essentiellement psychanalytique. Il est bien certain que le cinéma commence où finit la psychanalyse, mais lorsque le cinéaste est conscient des bizarreries de son âme et de leur vanité, elles peuvent devenir source de beauté. *A bout de souffle* est une tentative de libération par le film : Godard n'est pas, n'est plus Michel parce qu'il a fait *A bout de souffle* et que Michel ne l'a pas fait.

## Un chef-d'œuvre est toujours ésotérique

Remarquons que la forme du film est tout entière à l'image du comportement du héros, voire de l'héroïne. Mieux, elle justifie ce comportement. Michel, et encore plus Patricia, sont dépassés par le désordre de notre temps et les perpétuels accroissements et changements moraux et physiques absolument particuliers à notre époque. Ils sont victimes du désordre, et le film sera donc un point de vue sur le désordre, intérieur autant qu'extérieur, comme *Hiroshima* et *Les quatre cents coups,* un effort pour le dominer plus ou moins achevé, plutôt moins achevé, parce que, s'il était vraiment achevé, le désordre n'existerait plus. Tourner un film sur le désordre sans que la structure de l'œuvre en soit imprégnée me paraîtrait la condamnation la plus sûre de ce film. Ce que j'admire dans *Les quatre cents coups,* c'est que le désordre s'y résout tout au long, grâce au détachement de Truffaut, et surtout dans la séquence finale, grâce à une solution plastique, par l'ordre, c'est que Truffaut y est à la fois un jeune homme et un vieillard de soixante-dix ans. Mais il y a là un peu plus de malice naturelle que de franchise, car l'artiste n'est qu'un au moment où il fait son film, et toute évolution au cœur de l'ouvrage est forcément affectée, soit en son origine soit en sa conclusion. La supériorité de Godard sur Truffaut, c'est donc, que là où Truffaut, par un effort appliqué, s'efforce de faire entrer la civilisation de notre temps dans les cadres du classicisme, Godard, plus honnête, cherche la justification de notre époque à partir d'elle-même.

En art, la valeur serait l'ordre, et la non-valeur le désordre, prétendent certains ; je ne le crois pas, car le propre de l'art est de n'avoir pas de loi ; même le respect du public est un mythe, qu'il est quelquefois opportun de dénoncer. La mise en scène recrée cette impression de désordre par deux voies différentes, comme toujours chez Godard : d'abord par le naturel, la liberté, le hasard de l'invention. De la vie, Godard prend tout ce qu'il perçoit, sans choisir. Plus exactement, il choisit tout ce qu'il voit, et ne voit que ce qu'il veut. Il n'omet rien, et cherche simplement à montrer ce que signifie tout ce qu'il voit ou tout ce qui lui passe par la tête. D'incessantes ruptures de ton naturelles créent cette impression de désordre. Il ne faut donc point se choquer de ce que l'on passe subitement, au cours d'une scène d'amour, de Faulkner à Jean de Létraz. De même, lorsque Godard fait un jeu de mots, il le fait ou bon ou très mauvais, auquel cas sa médiocrité volontaire nous fait rire. Ce que Godard montre, c'est l'unité profonde qui ressort de ce désordre, de cette diversité permanente et extérieure. On a dit que le film n'était pas construit, et n'évoluait pas, ni ses personnages, sauf dans le dernier quart d'heure, et de façon assez légère. Mais c'est parce que Godard est contre l'idée d'évolution, tout comme Resnais, qui arrive à cette même conclusion par le moyen totalement opposé d'une œuvre extrêmement construite. C'est donc que cette conception est dans l'air du temps : la caméra est un miroir que l'on promène le long d'un chemin, mais il n'y a plus de chemin. Comme *Hiroshima, A bout de souffle* pourrait durer deux heures, et il durait effectivement deux heures au premier montage. Le très remarquable *Time Without Pity* (Joseph Losey, 1957), témoigne d'une construction très précise, et d'une

progression constante, mais combien arbitraires ! Godard, lui, suit un ordre supérieur, celui de la nature, celui dans lequel les choses se présentent à sa vue ou à son esprit. Comme il le dit deux pages plus haut :

« *Du seul fait que je dis une phrase,*
*Il y a forcément un lien avec celle qui précède.* »

Le film est une suite de sketches, d'intermèdes sans relation, à première vue, comme l'interview de l'écrivain. Mais du seul fait qu'ils soient, ces épisodes ont une relation profonde entre eux, comme tous les phénomènes de la vie. L'interview de Parvulesco pose de façon claire les principaux problèmes que nos amants ont à résoudre. Comme *Astrophel and Stella* (Sir Philip Sidney, 1581), *A bout de souffle* est formé de petits cercles isolés qui, à la fin de la séquence ou du sonnet, se découvrent reliés par un cône identique à un point commun, Stella chez Sidney, Patricia ou autre chose chez Godard.

Peu importe donc la nature de l'effet, pourvu qu'il y ait un effet dans le plan. C'est ça le *réalisme*. D'où la multiplication des petites idées, des gags. On a reproché à Godard le cumul des private-jokes, compréhensibles aux seuls cinéphiles ou aux seuls Parisiens. La masse du public ne les comprendra pas, mais ne sera pas gênée de ne pas les comprendre, car elle ne les percevra pas, à quelques exceptions près. Il est vrai qu'elle perdra gros. Mais il se trouve qu'une bonne part des grandes œuvres sont naturellement ésotériques, à commencer par Aristophane, illisible sans notes. Une œuvre a d'autant plus de chances d'accéder à l'éternité qu'elle définit précisément et exhaustivement *un seul temps* et un seul espace. Même les classiques, et Griffith, comme Autant-Lara, ont abusé de ces private-jokes que nous ignorons généralement, car ils ne sont plus nos contemporains. Lorsque Michel regarde Patricia à travers l'affiche enroulée et l'embrasse, c'est un hommage à un film inédit d'un petit cinéaste américain. Point n'est besoin de le savoir pour goûter l'effet, moins réussi cependant que dans l'original.

Plus justement, on pourrait lui reprocher les petites idées qui ne portent pas. Cet allumage des réverbères sur les Champs-Elysées ne donne absolument rien.

A quoi bon ce sous-titrage qui met en relief de façon criarde les différences fondamentales entre la langue française et la langue américaine, ce film d'Apollinaire dialogué par Boetticher, cette absence de générique ? c'est original, amusant, sans plus.

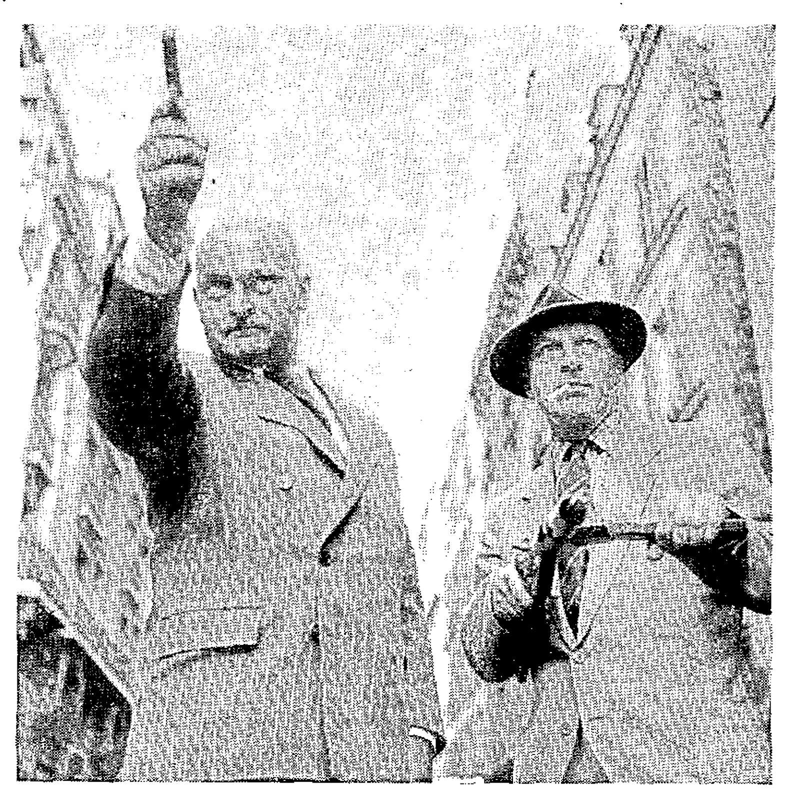
Ça n'est pas très gênant, car un détail chasse l'autre, et l'on n'a pas le temps de se rendre compte de l'inefficacité de l'un d'entre eux.

Tandis que, chez Doniol ou chez Chabrol (*A bout de souffle* est d'ailleurs la meilleure contribution cinématographique de l'homme aux lunettes d'écaille), comme les effets sont plus rares, et moins bons, cela se voit.

## Pourquoi toujours des critiques ?

Ce que je viens de dire est faux, je m'en excuse. Car ce qu'il y a de particulier chez Godard, c'est que tout ce que l'on peut dire sur lui sera toujours exact (en même temps qu'il fait ce qu'il dit, il suit son principe : *je fais toujours le contraire de ce que je dis*, confesse-t-il à Michel Leblanc dans L'ETRAVE de décembre 1959). Une critique de Godard ne saurait se tromper, mais elle accumulera toujours les mensonges par omissions, que Godard me reprochera violemment. Car la vérité cinématographique, à l'image de la vie, est ambiguë, à l'opposé de la vérité des mots. Dans L'EXPRESS (23-12-1959), Godard nous ressort sa marquise : « *Je dois l'avouer, j'ai une certaine difficulté à écrire. J'écrivais : « Il fait beau. Le train entre en gare » et je restais des heures à me demander pourquoi je n'aurais pas pu aussi bien écrire le contraire : « Le train entre en gare. Il fait beau », ou « Il pleut ». Au cinéma, c'est plus commode. En même temps, il fait beau et le train entre en gare. Il y a un côté inéluctable. Il faut y aller.* »

Voilà qui explique le goût et la répulsion de Godard pour la critique, qui lui permet de clarifier le désordre qu'il constate. Les périodes de désordre et de progression, comme le XX^e^ ou le XVIII^e^, par opposition aux périodes de plus grande stabilité et de création, comme le XVII^e^ et le XIX^e^, dont quelques génies se détachent, voient le triomphe de la réflexion sur soi, de l'effort de synthèse (d'où les multiples références picturales, cinématographiques et littéraires d'*A bout de souffle*). Ces périodes sont essentiellement marquées par l'œuvre des critiques (ni Racine ni Molière n'ont vraiment fait de critique, à l'opposé de Voltaire et Diderot qui n'ont presque fait que ça), naturellement doués pour la synthèse.



La scène finale d'*A bout de souffle.*

Et qui dit synthèse dit importance considérable du montage. Aujourd'hui, nous avons donc un tas de créateurs-critiques et monteurs qui ne l'emportent jamais nettement sur les autres. De la nouvelle génération, aucun nom ne *peut* se détacher des autres. Si *A bout de souffle* est meilleur qu'*Hiroshima,* c'est parce que Godard avait vu et critiqué *Hiroshima* avant de commencer son film ; ce n'est pas parce que Godard est plus fort que Resnais. Donc, si vous voulez devenir très célèbre aujourd'hui, ne vous dirigez pas vers la création, mais plutôt vers la politique. Œuvre de personnalités très différentes, le jeune cinéma français est quand même un peu une œuvre collective. Il y a ceux qui vont un peu plus loin, ceux qui vont un peu moins loin ; la différence est quantitative.

Ce que je viens de dire est faux, car Godard réussit ce tour de force, bien dans ses cordes d'ailleurs, d'être à la fois très rossellinien, comme nous l'avons vu jusqu'ici, et pas rossellinien du tout. Et c'est pourquoi l'on pense souvent à Resnais. Godard observe minutieusement la réalité, mais en même temps, il cherche à la recomposer au moyen d'artifices flagrants. Tous les débutants, par peur des hasards du tournage, ont tendance à préméditer soigneusement leurs films et à faire de grandes figures de style. Dans *Charlotte et son Jules,* par exemple, nous découvrions une utilisation scientifique du décor aussi poussée que chez Lang. Ainsi s'explique le style du montage d'*A bout de souffle,* où les flashes alternent de façon savante avec les plans très longs. Parce que la conduite des personnages reflète une série de faux raccords moraux, le film sera une suite de faux raccords. Seulement, voilà, oh ! que c'est beau, que c'est délicieux, ces faux raccords ! Mais en fait, c'est bien ce qu'il y a de moins neuf dans le film : l'expression systématique et simpliste du sujet par le découpage, le montage et le choix des angles. Ça n'est pas très malin de foutre une contre-plongée chaque fois qu'un personnage est accablé, Aldrich, Berthomieu et Clément l'ont fait toute leur vie : ça porte rarement. De même, il y a procédé lorsque, au cours d'un même panoramique, l'on saute de Seberg et Belmondo sur les Champs-Elysées à Bel-

mondo et Seberg sur les *mêmes* Champs, en passant par l'ombre de De Gaulle et Eisenhower *défilant*, cela veut dire que la seule chose qui compte, c'est soi, non pas la vie politique, extérieure et sociale — et la censure, en coupant les plans où nos généraux figuraient, les a réduits à l'état d'entités, de fantoches ridicules — cela veut dire que ce qui restera de notre temps, ce sera *A bout de souffle,* mais certainement pas De Gaulle ni Eisenhower, pitoyables et nécessaires figurines comme le sont tous les hommes d'Etat. Il y a procédé lorsque, très différemment de celle de *Vertigo* (*Sueurs froides,* Hitchcock, 1957) et de celle des *Cousins* (Chabrol, 1958), la caméra du grand Coutard tourne, tourne sans cesse en même temps que l'âme des héros. Cela a un sens précis. C'est l'expression très classique d'un comportement moderne.

Mais ce qui fait la légère supériorité d'*A bout de souffle* sur cet autre film à formule qui s'appelle *Hiroshima,* c'est que, chez Godard, la spontanéité l'emporte sur la formule, qui la complète et la résume, à l'encontre de chez Resnais, où la spontanéité ne concerne que la direction d'acteurs. Autre supériorité de Godard, c'est qu'il s'attaque à quelque chose de concret, tandis que le souvenir, l'oubli, la mémoire, le temps, sont des choses qui ne sont pas concrètes, *qui n'existent* pas, et qui, comme le didactisme chrétien ou le communisme ne sont pas assez sérieuses pour être traitées par ce langage profond qu'est celui de l'écran. L'inaptitude d'*Hiroshima* à évoquer *concrètement* ces problèmes est d'ailleurs fascinante, elle aide même à l'expression de quelque chose de très différent.

Godard ne s'est peut-être pas senti assez fort pour exprimer ce désordre de notre temps avec clarté et en plans fixes ; et il a appelé à la rescousse la facilité de la technique. Il n'y a pas d'opposition entre le point de vue et ce qui est montré, comme chez Truffaut ; mais c'est peut-être *là la rançon* de la sincérité la plus parfaite. Quoiqu'à mon avis *A bout de souffle* n'eût pas été moins génial s'il avait été privé de ces artifices.

## La réconciliation de l'homme avec son temps

En fait, je crois qu'*Hiroshima* a prouvé qu'il était nécessaire de recourir à certains *trucs pour reproduire* la vision de notre monde contemporain, où, physiquement comme moralement, un nombre considérable d'artifices conditionnent notre champ de vision. Le cinéma à hauteur du regard de l'homme finit par être démodé. Et là où Resnais réussissait à demi, là où ses copistes, snobs comme Pollet (l'excellente *Ligne de mire,* 1959), irréfléchis comme Hanoun (*Le Huitième jour,* 1959) ou Molinaro (*Une Fille pour l'été,* 1959), échouaient lamentablement, Godard réussit à nous faire admettre que cet univers moderne, métallique et terrifiant comme la science-fiction, magnifiquement représenté par Jean Seberg, moins « vivante » que chez Preminger, plus lunaire dans la décomposition de son être, est un univers merveilleux et plein de beautés. Godard est un homme qui vit avec son temps, comme le montre l'estime qu'il porte aux marques de civilisations proprement modernes, automobiles ou bandes dessinées de FRANCE-SOIR. Car la véritable civilisation de notre temps, ce n'est pas celle, réactionnaire, de droite, incarnée par L'EXPRESS ou les pièces de Sartre, *caractérisée par* le refus de ce qui est, et l'intellectualisme morose, c'est bien celle, révolutionnaire et de gauche, représentée entre autres par ces fameuses bandes dessinées.

C'est pourquoi, *sous* le prétexte qu'ils sont les plus grands artistes franco-suisses, l'on aurait tort de rapprocher Godard de Rousseau. Si Jean-Jacques nous propose la nature contre l'artificiel, Jean-Luc, lui, revendique à 100 % la civilisation moderne, la ville et l'artificiel. Suivant la tradition américaine, au sens noble du mot, d'un Whitman, d'un Sandburg, d'un Vidor et même d'un Hawks, il accomplit la plus haute mission de l'art, il réconcilie l'homme avec le temps qui est le sien, avec ce monde que tant de plumitifs constipés prennent pour un monde en crise — et qui, souvent, sont mal placés pour juger, n'en connaissant point d'autre — un monde qui crucifie l'homme. Comme si l'homme n'était pas plus apte à se révéler dans un monde qui semble le harceler. Pour Godard, le vingtième siècle n'est pas un énorme affront à la face du créateur ; il suffit de savoir voir et admirer. La force, la beauté de sa mise en scène, qui, en son accomplissement, ne saurait imposer d'autre image que celle de la sérénité, de l'optimisme, nous font découvrir toute la grâce profonde de *ce monde terrifiant au premier contact,* à travers cette poétique du faux raccord et de la perdition.

Luc MOULLET.



Luchino Visconti et les interprètes de *Rocco et ses Frères* : Renato Salvatori, Claudia Cardinale et Alain Delon.

# RENCONTRE AVEC VISCONTI

## par Jean Slavik

*Dans l'interview ci-dessous, il sera principalement question de* Rocco et ses frères *dont Luchino Visconti achevait la préparation, lorsqu'il reçut notre correspondant. Le tournage du film a commencé, début mars, aux studios de Milan.*

### Le vagabond d' « Ossessione ».

Ossessione *est sorti à Paris dans une version tronquée qui dénature l'œuvre originale. Comment jugez-vous aujourd'hui ce film réalisé en* 1942 ?

— L'élément le plus intéressant était, et reste toujours, le vagabond, entièrement créé par moi. A travers lui, j'ai voulu représenter les thèmes essentiels de mon œuvre .

les problèmes sociaux et la poésie. Et quoi qu'on puisse penser, surtout les problèmes sociaux. *Ossessione* a été tourné sous un régime fasciste et à l'époque ce personnage était le symbole même de la révolution et de la liberté de pensée. Je tiens aujourd'hui à le répéter. L'intrigue policière et amoureuse garde de son intérêt, mais c'est surtout l'intimité des rapports entre Massimo Girotti et Clara Calamai que j'ai cherché à traduire avec le plus de justesse... sans vouloir passer pour un précurseur, c'était bien avant « l'école » qu'en France vous appelez le néo-réalisme italien.

— *Est-ce une allusion à Rossellini ?*

— Pourquoi pas ?

— *Dans vos films, la femme est souvent destructrice. Dès qu'elle a prise sur l'homme, elle le dégrade. Est-ce un parti pris ?*

— Non ! Une fausse vue de l'esprit, une opinion gratuite de critique... Si le climat du récit et la construction dramatique l'exigent, je montre la femme sous cet aspect. Dans *Ossessione,* c'est le cas. Mais, dans la vie, il arrive fréquemment qu'une femme provoque la chute morale et matérielle de l'homme et la mythologie du cinéma continue à s'enrichir de « femmes fatales ». N'avez-vous pas de questions plus intéressantes ?

— *A propos de Senso...*

— Là-dessus j'ai déjà tout dit et plus d'une fois...

— *Certains ont pourtant reproché à Farley Granger un ton vulgaire dans l'explication finale avec Valli. Leur donneriez-vous un peu raison ?*

— Certainement pas. Farley Granger a parfaitement exprimé mes intentions. Pour justifier son personnage et maintenir le rythme du drame, il fallait qu'il jouât ainsi. Son interprétation de Franz Mahler m'a entièrement satisfait.

## La désagrégation d'une famille du Sud.

— *La station d'essence du* Cri *n'est pas sans rappeler le garage d'*Ossessione. *Pensez-vous avoir eu une influence sur l'œuvre d'Antonioni ?*

— De toute part j'ai entendu des louanges sur le film de Michelangelo, mais malheureusement je ne l'ai pas encore vu. Antonioni a été mon assistant et nous avons souvent travaillé ensemble, il est un peu mon héritier, mais de là à dire qu'il est mon disciple... Nous avons sans doute un intérêt commun pour la vie sociale de notre pays, mais la ressemblance entre ses films et les miens s'arrête là, heureusement pour lui, pour moi et pour le cinéma italien. Par exemple, dans *Chronique d'un amour,* quand Lucia Bosé s'éprend de *Girotti,* elle évolue. Mais la fascination qu'elle exerce sur lui naît en partie de sa condition de femme devenue inaccessible : elle est l'épouse d'un grand bourgeois. Ce n'est jamais de ce point de vue là que l'imperméabilité entre classes m'intéresse, et surtout mes préoccupations subjectives sont tout autres. Ce n'est pas seulement à travers des drames intimes que j'essaye de traduire les vicissitudes des contraintes sociales. Mes personnages s'affronteront peut-être dans une action parfois subjective, mais elle concerne et conditionne un ensemble d'événements qui dépassent les limites de la petite histoire.

— *En sera-t-il ainsi dans votre prochain film ?*

— Sans doute. Remarquez l'intrigue commence d'une manière qui m'est inhabituelle : un général italien qui s'est mis au service des nazis, le rôle sera joué par Vittorio de Sica... *(Rires).*

Pour vous punir de votre indiscrétion, j'allais vous raconter *Le général della Rovere,* mais sincèrement, je n'aime pas révéler l'histoire d'un film en préparation... Je vais



Massimo Girotti et Clara Calamai dans *Ossessione.*

essayer tout de même de vous donner un aperçu. Ce sera une tragédie : la désagrégation d'une famille du Sud qui n'arrive pas à s'adapter aux conditions de vie du Nord ; un drame actuel, car l'incommunicabilité entre ces deux régions de l'Italie persiste d'une manière inquiétante. Pour le moment, le film s'appelle *Rocco et ses frères.* Je pensais déjà depuis plusieurs années à ce projet. J'avais décidé de me servir comme point de départ d'un roman de Testori : « Il ponte della Ghisolfa ». En fait, rien du livre ne subsiste dans le film, peut-être quelques détails mineurs. Testori a travaillé avec moi à l'adaptation aux côtés de mes coscénaristes habituels : Suso Checchi d'Amico, Enrico Medioli, Pascuale Pratolini. Je n'ai pas encore eu de différend avec le producteur Goffredo Lombardo, cela commence à m'inquiéter. Enfin oui, mais si peu... Ça ne vaut pas la peine d'en parler.

## Alain Delon « est » Rocco.

— *Allez-vous engager Alain Delon pour le rôle de Rocco ?*

— Alain Delon *est* Rocco. Si on m'obligeait à prendre un autre acteur, je renoncerais à faire le film. J'ai écrit ce rôle pour lui, il est le personnage central de l'histoire.

— *Quel est son rôle ?*

— Là vous me prenez en *traître*, *vous voulez* m'obliger à raconter le scénario. Tant pis pour vous. Une mère et ses cinq garçons vivent dans le Sud. Pour trouver du travail, ils émigrent à Milan. Rocco (Delon) est, le premier, pris par le désir d'évasion. Il a tellement envie de partir qu'il se sauve de chez lui et, convaincus par cet exemple, les autres frères ne tardent pas à le suivre. La mère *voudrait rester*, mais, pour ne pas se séparer de ses enfants, elle émigre avec eux.

— *C'est donc Rocco qui donne l'exemple ?*

— En quelque sorte, mais ce n'est pas évident ni préconçu. A Milan, la famille s'installe dans un bas-quartier. Au début tous cherchent du travail. Aucun n'en trouve et, très vite, l'atmosphère de la ville les souille et les dégrade.

— *Même Rocco ?*

— Non, pas lui justement. Rocco est un pur, le seul qui oppose une force de résistance lucide, qui conserve son intégrité. C'est aussi le personnage qui souffre le plus, il est conscient de la tragédie, de *l'irresponsabilité* de ses frères dans les vicissitudes qui les détruisent. Son drame est double, car, outre les siens, il assume les malheurs de toute la famille.

## Une tragédie réaliste.

— *Quelles sont les étapes de cette tragédie, les événements qui la déclenchent ?*

— Mais au départ la situation est déjà tragique. Les événements qui surviennent sont des conséquences naturelles de la condition sociale de cette famille. C'est cela que je m'acharnerai à montrer. Et j'insisterai sur l'incommunicabilité entre Italiens du Nord et du Sud. Nous aussi nous avons nos racistes. Découragés parce qu'ils ne trouvent pas de travail, écœurés, les garçons finissent par devenir des boxeurs. Mais surtout qu'on ne dise pas : « Visconti fait un film sur la boxe. » Elle n'est qu'un élément extérieur, un accessoire ; en même temps un symbole de la violence physique. Devant les difficultés, les garçons, les uns après les autres, dégringolent. Le plus faible d'abord, Simone, le préféré de Rocco. Pour ce rôle j'ai déjà engagé Renato Salvatori. Simone arrive presque en haillons, puis bientôt il se pavane avec des chemises de soie, le public comprendra ses sources de revenu. A quoi bon montrer explicitement qu'il est devenu un gigolo ? Dans le dénouement, il a une part très importante. Car les raisons et les causes d'une stratégie ne sont pas uniquement géographiques, vous vous en doutez bien. Au fond cette famille, si elle restait unie, aurait une chance de survie. Mais un autre élément divisera, dressera les uns contre les autres, les trois frères (les autres sont trop jeunes). Dans le même quartier, habite une call-girl, Nadia. Elle aussi est d'origine pauvre, mais son métier lui permet de vivre mieux que les autres. Tous les jours, elle côtoie les garçons et ils en tombent amoureux. Pour eux elle représente le luxe, le mystère. Seul Rocco reste insensible à ses charmes de princesse des faubourgs. Une précision ne semble pas nécessaire. Tous les personnages sont pris dans la réalité, je ne leur attribue que la poésie qu'ils dégagent naturellement. Mais Nadia est un personnage à gammes, mystérieux. Elle intervient directement et constamment dans la tragédie, précipite les événements. Car elle tombe amoureuse de Rocco, le seul qui eût pu sauver la famille. Leurs rapports qui se nouent petit à petit, sont difficiles à raconter. Il y a là trop de nuances pour que je puisse m'expliquer en paroles. Vous verrez dans le film. Mais le résultat est évident : les autres seront jaloux de la préférence accordée à Rocco. Et lui souffre de cela, car le salut de sa famille lui importe davantage que l'amour de Nadia. Au début du moins. Simone, le faible, aime passionnément Nadia qui le dédaigne. Il est jaloux de Rocco qui se sent coupable, oui coupable d'être aimé par une femme qu'il n'aime pas vraiment, alors que cet amour pourrait apaiser et changer son frère favori. Mais lui aussi désire Nadia, de cela aussi il a parfois honte. Déjà coincé dans l'engrenage de la

vie matérielle il se trouve cerné, traqué par des problèmes moraux auxquels il ne trouve pas de solution. Et comme les difficultés matérielles ne peuvent pas, lui, le détruire, sa raison commence à chanceler. Mais jusqu'à la limite extrême Rocco restera pur. Déjà harcelés, abîmés par une fatalité sociale, les membres de cette famille sont définitivement réduits à une mort lente à plus ou moins longue échéance. Et c'est Simone qui sera l'instrument maladroit : poussé à bout par la jalousie (Nadia s'est moquée de lui et lui a clairement dit qu'elle préférait Rocco), il perd la tête et assassine cette fille qui a semé la discorde. Après cela Rocco perd définitivement la raison, son évasion à Milan lui aura ôté toute possibilité de vie normale et saine. La mère retourne dans le Sud avec le plus jeune de ses fils.

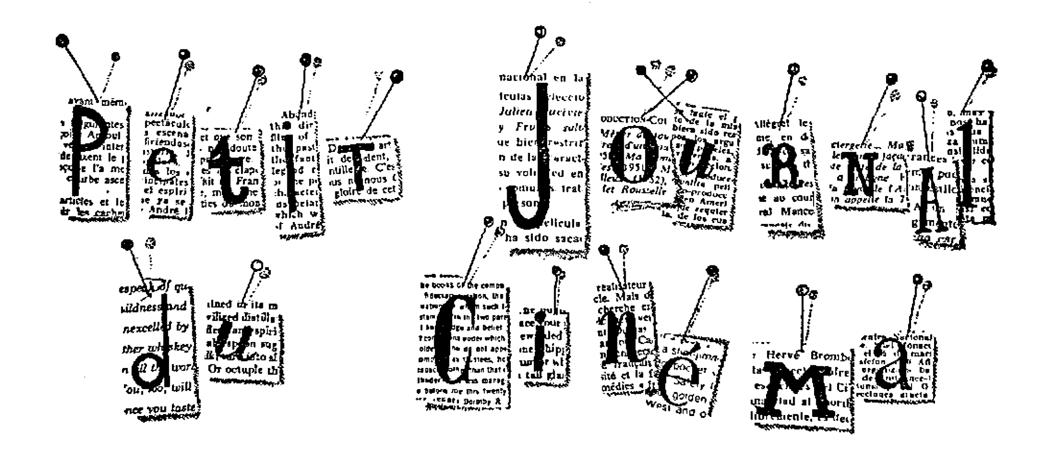
— *Est-ce vraiment Nadia qui provoque la folie de Rocco ?*

— Dans la mesure où l'on peut attribuer des causes à la folie, oui. Mes personnages sont liés : Nadia aime Rocco qui souffre de voir Simone, son frère préféré, amoureux de Nadia. Les lignes de l'histoire sont simples, et le décor de Milan s'y prête. Je n'ai pas du tout l'intention de traiter ce film comme un mélodrame, mais comme une tragédie réaliste.

*Propos recueillis par Jean SLAVIK.*



Luchino Visconti dirige Maria Schell dans *Nuits Blanches.*



## NEW WAVE NO !

Début mars, deux des personnalités les plus importantes du cinéma américain, l'acteur-producteur Gregory Peck, et le producteur Sam (*Les Insurgés, Sur les Quais, Le Pont de la Rivière Kwaï*) Spiegel, de passage à Paris, ont confié aux CAHIERS leur opinion sur le jeune cinéma français. L'un et l'autre *ont* profité de leur séjour pour voir *Les 400 Coups;* Peck a également vu *Les Liaisons dangereuses*, Spiegel *A Bout de souffle*. M. Peck pense que ce genre de cinéma n'a aucun avenir, « *il n'y a pas d'histoire, ça ne tient pas debout.* » Pour lui, un film est d'abord *l'œuvre du ou* des scénaristes, « *un grand sujet* », comme *On the Beach*, dont il est particulièrement satisfait. Le cinéma s'adresse à des millions de spectateurs, à l'occasion on glissera quelques idées libérales.

M. Spiegel, autrichien d'origine qui s'exprime en un très bon français, aime sans réserve *Les 400 Coups*, mais pense également que ce genre de cinéma reste en marge. Il ne songe plus à tourner des films à petit budget comme *Demain, ce seront des hommes* de Jack Garfein, film dont il garde un mauvais souvenir, car ayant dû s'absenter pour préparer *Le Pont de la Rivière Kwaï*, il ne put contrôler les mouvements de Garfein. Garfein expédia tout le monde hors du plateau, monteur, musicien, n'en voulut faire qu'à sa tête : « *Avec le résultat qu'on a vu.* » M. Spiegel croit avant tout aux superproductions, comme Peck il veut de « grands sujets ». Son prochain film, sur lequel il travaille déjà avec David Lean, sera consacré à Lawrence d'Arabie, « *un homme qui voulut réunir l'Orient et l'Occident, et se retrouva à terre entre deux chaises* ».

« *Un film*, précise M. Spiegel, *est une œuvre collective, mais dont le producteur assure la responsabilité. C'est lui qui doit tracer les plans. Une fois le sujet bien en main, on choisit au mieux le metteur en scène. Comme pour l'architecture : on pourra faire exécuter un même plan par un architecte romain ou grec.* » Le dernier film produit par Sam Spiegel, *Soudain, l'été dernier*, aurait dû être tourné par Elia Kazan, qui ne put se libérer en temps voulu. Finalement à la veille du tournage Joseph Mankiewicz fut convoqué d'Hollywood et après lecture du script accepta ce travail de pure mise en scène. Producteur également du *Rôdeur* de Joseph Losey, Sam Spiegel nourrit une haute opinion de ce metteur en scène, dont il ne croit pas qu'il ait encore donné sa pleine mesure. « *Voyez-vous*, nous a dit M. Spiegel, en guise de conclusion, *je ne fais pas des films pour l'argent, ou pour le prestige, mais parce que je crois à certains sujets, à certaines idées.* » — L. Ms.

## PAS DE DOUTE

Universal International, qui loua récemment ses studios à Alfred Hitchcock pour lui permettre de tourner son nouveau film *Psycho*, vient, sans rien demander à l'intéressé, de produire un remake de *Shadow of a Doubt*, mis en scène par Harry Keller et joué par Charles Drake (rôle de Joseph Cotten), Colleen Miller (Teresa Wright), Joséphine Hutchinson (Patricia Collinge) : *Step Down to Terror*, rebaptisé en Angleterre *Silent Stranger*. La photo maison, signée Russel Metty, ne déparerait pas celle de Joseph August dans l'original, sauf qu'évidemment elle existe ici dans le vide. Keller a suivi la trame originale de très près, avec de légères modifications de détail. Oncle Charlie est devenu *Johnny*, la nièce porte un autre nom, les relations de l'oncle et de la mère ont été modifiées, il fut autrefois son amoureux malheureux. Par contre, on a gardé l'escalier, la visite à la bibliothèque, le détective, l'histoire des veuves. On a tourné dans une petite ville califor-

nienne. Mais toute angoisse a disparu, la symétrie des deux Charlie n'existe plus. Il reste un *quickie* consciencieux, plat, linéaire, qui fera deviner le style du gros Alfred à ceux qui l'ignoreraient encore. Gag supplémentaire, parmi les trois scénaristes mentionnés au générique, on relève le nom du co-scénariste de *Strangers on a Train*, Czenzi Ormonde. Par contre, ni Hitchcock, ni Thornton Wilder n'ont droit à la moindre mention. Faut-il qu'Universal soit réellement à bout de souffle ! — L. Ms.

## REVUE DE PRESSE

Les critiques des *Cahiers*, tellement « sévères » sur le plan culturel, rejoignent sans le savoir les jugements portés sur le plan moral par l'Office catholique du cinéma. C'est du moins la conclusion à laquelle aboutit *La revue internationale du cinéma*, publication de l'Office catholique international du cinéma dans son dernier numéro, daté du 15 février 1960. Notre confrère nous a fait l'honneur de dresser un tableau du Conseil des dix portant sur plus de six mois pour les films français seulement. De l'étude de ce tableau les rédacteurs de la *Revue internationale du cinéma* tirent les résultats suivants : « On peut remarquer, semble-t-il :

« 1. La sévérité des critiques pour l'ensemble des films;

« 2. La diversité des jugements sur le même film;

« 3. La sévérité sur le plan culturel pour des films pour lesquels nous sommes sévères sur le plan moral (exception faite des films réalisés par les membres de l'équipe des « Cahiers du cinéma »). »

---

Ce Petit Journal a été rédigé par Louis Marcorelles et Fereydoun Hoveyda pour la Photo du Mois.

## LA PHOTO DU MOIS



**Roberto Rossellini pendant le tournage de son dernier film,** Il faisait nuit à Rome.
**On reconnait, à gauche, Peter Baldwin, Giovanna Ralli et Serge Bondartchouk.**

L'argument du nouveau film de Roberto Rossellini paraît simple : l'aventure de trois prisonniers évadés, un Anglais, un Américain et un Russe qui se cachent plusieurs mois dans la Rome occupée par les nazis. Son développement, en revanche, est compliqué à souhait, mêlant le rocambolesque à la réalité la plus quotidienne, en de nombreuses péripéties qu'il est difficile de résumer. C'est pourquoi notre « Photo du mois » se verra, ce mois-ci, multipliée par deux.

La demande d'armistice par le gouvernement italien, en novembre 1943, crée une certaine confusion que des prisonniers alliés, internés dans un camp du Nord, mettent à profit pour s'évader. Ils se dispersent en petits groupes, afin de mieux tromper la vigilance des Allemands. La caméra suit un groupe formé par un capitaine anglais, un lieutenant américain et un sergent soviétique, qui décident de descendre vers le Sud, afin de tenter de rejoindre les forces alliées.

Sur la route de Rome, une camionnette occupée par trois nonnes les recueille et les conduit à la capitale où les religieuses redeviennent ce qu'elles étaient, c'est-à-dire trois jeunes Romaines utilisant ce déguisement pour ravitailler le marché noir. Elles veulent se débarrasser des évadés, mais l'un d'entre eux est blessé. Une des fausses nonnes décide alors de les loger dans un grenier, près de sa chambre. Tout le quartier apprend leur présence. La fausse nonne les met en contact avec son fiancé qui milite dans les rangs de la résistance. Un jour elle est arrêtée avec lui, pendant que le sergent soviétique, qui tente de s'enfuir, est abattu par une patrouille allemande. Les deux survivants sont alors recueillis par une princesse qui habite un palais des environs. C'est pour eux la vie de château !

Mais ils sont dépistés. Leurs hôtes les cachent dans une crypte souterraine où un prêtre vient les chercher pour les conduire dans un cloître. C'est, maintenant, la vie de monastère, qu'ils partagent avec d'autres faux moines. Mais l'Américain partira bientôt pour tenter de rejoindre les Alliés à Anzio. Entre temps la fausse nonne, relâchée, est retournée chez elle. Elle reçoit la visite de l'Anglais, et comme tous deux se dirigent vers le cloître, ils s'aperçoivent que la mèche a été vendue : les fascistes investissent la place. L'un d'entre eux, boi-

teux, que la fausse nonne reconnaît, se transforme en inquisiteur et soumet les moines à un examen théologique afin de séparer les vrais des faux.

Un soir, la fausse nonne invite chez elle l'inquisiteur, tandis que le capitaine anglais est caché dans le grenier. Un faux mouvement de ce dernier alerte le fasciste qui tue la jeune femme, mais ne peut échapper à l'Anglais, l'escalier étant investi par les habitants du quartier. Dans la lutte il passera par-dessus la rampe. Les journaux, le lendemain, annoncent en même temps le « suicide » du boiteux et l'avance des Alliés vers Rome.

Ouf ! Comme on le voit, ce n'est pas un sujet facile à résumer. J'ai eu bien peur d'en donner ainsi une fausse idée. Mais cela importe peu, puisqu'on sait que les histoires ne sont pour Rossellini que prétexte à exposer sa vision du monde : « *Depuis mon retour en Italie, dit-il, j'ai une certaine vision critique de la société, et ce film me permet d'offrir un panorama des plus importantes couches sociales romaines.* » Autre chose : l'épisode consacré au séjour forcé des trois évadés dans leur grenier, véritable *huis-clos* sartrien, me paraît très significatif; chacun accuse le pays de l'autre des fautes commises pendant la guerre, chacun vante les mérites du sien. Si l'on admet que l'Anglais et les personnages italiens représentent l'Europe, ne rencontrons-nous pas ici un des problèmes essentiels de notre temps ? A travers une anecdote datée de 1943, Rossellini débouche sur quelque chose de beaucoup plus large et plus général, ainsi qu'il nous y avait déjà habitués dans des œuvres comme *Allemagne année zéro, Europe 51* et *India 58*.

Les préoccupations du cinéaste me paraissent donc être celles de toujours. Il serait inexact de parler, à son propos, d'évolution : « *Je suis le même être humain et je continue à regarder les choses de la même façon,* dit-il. *Mais le monde évolue et on est conduit à traiter d'autres sujets : l'intérêt se déplace, d'autres voies se présentent.* » Nous le trouvons fidèle à la règle qui n'a jamais cessé d'être la sienne : « *Il faut essayer d'être le plus honnête possible et d'aller à la recherche de l'homme, le montrer tel qu'il est, montrer que le monde est plein d'amis, même s'il existe des ennemis.* »

Il parle de son nouveau film avec enthousiasme, non pas qu'il le trouve meilleur que les autres, mais parce qu'il l'a réalisé selon des méthodes qui lui sont chères : tournage rapide, avec peu de prises, presque entièrement en décor réel, montage exécuté au fur et à mesure du développement de la pellicule. « *J'ai même fait,* ajoute-t-il, *une innovation technique très intéressante.* » Comme je lui demande laquelle, il répond en souriant que je verrai bientôt le film et pourrai en juger. — F. H.



Il faisait nuit à Rome, de **Roberto Rossellini.**

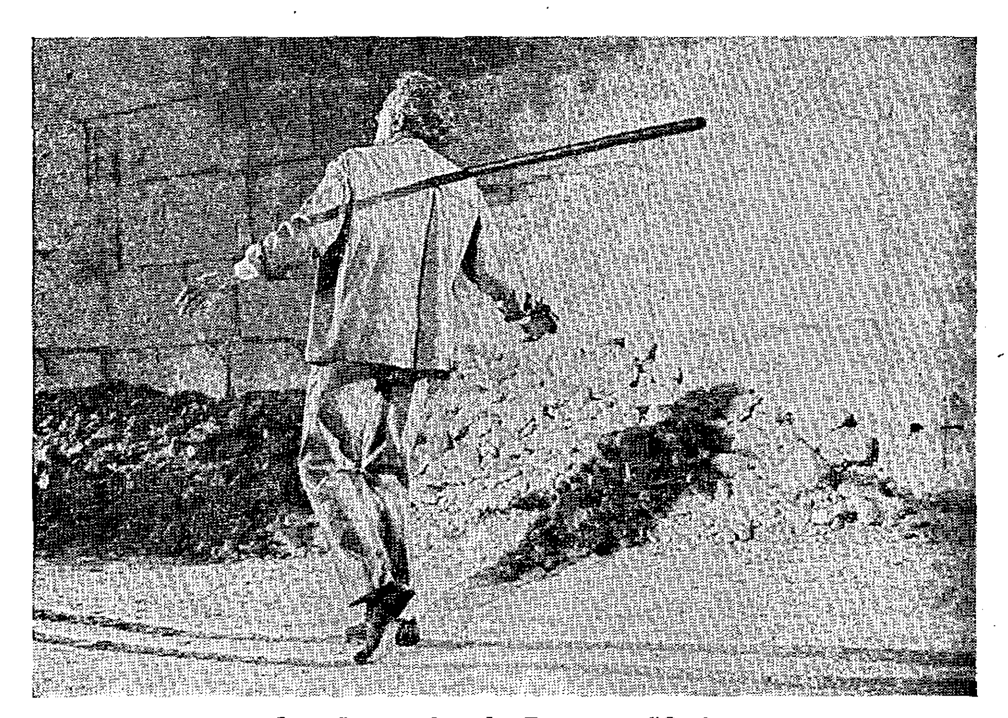
# LE CONSEIL DES DIX

**COTATIONS**

- ● inutile de se déranger.
- ★ à voir à la rigueur
- ★★ à voir
- ★★★ à voir absolument
- ★★★★ chefs-d'œuvre
- Case vide : abstention ou : pas vu.

| TITRE ↓ DES FILMS / LES DIX → | Henri Agel | Jean de Baroncelli | Pierre Braunberger | Jean Douchet | Pierre Marcabru | Claude Mauriac | Luc Moullet | Jacques Rivette | Eric Rohmer | Georges Sadoul |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Le Testament d'Orphée** (J. Cocteau) | ★★★ | ★★★ | ★★★ | ★ | ★★★ | ★★★ | ★★★ | ★★★★ | ★★★ | ★★★ |
| **Les Yeux sans visage** (G. Franju) | ★ | ★★ | ★★ | ★★ | ★★★ | ★ | ★★ | ★★★★ | ★★ | ★★ |
| **Les Etoiles de midi** (M. Ichac) | ★★ | ★★ | ★★ | ★★ | ★★ | ★★ | ★★ | | ★★★ | ★ |
| **Etoiles** (K. Wolf) | ★ | ★★ | ★★ | ★ | ★★ | ★ | | ★ | ★★ | ★★ |
| **Les Vingt-quatre prunelles** (K. Kinoshita) | ★★ | ★★ | | | ★★ | | ★ | ● | | ★★ |
| **Une fille pour l'été** (E. Molinaro) | ★ | ★ | ★ | ● | ★★ | ★★ | ★ | ● | ★ | |
| **La Fille de l'auto-stop** (R. Ashcroft) | | | | ● | | | ★★ | ★ | | |
| **Le Huitième Jour** (M. Hanoun) | ★★ | ★ | | ● | ● | ★ | ★★ | ● | ● | ★★ |
| **La Bataille de la mer de Corail** (P. Wendkos) | ● | | | ★ | ● | | ★★ | ★ | | |
| **Cargaison dangereuse** (M. Anderson) | | | | ★ | ● | | | ★ | | |
| **Normandie-Niémen** (J. Dréville) | ★ | ★★ | | ● | ● | | ● | | | ★ |
| **La Femme au fouet** (H. Jones) | ● | | | | | | | ★ | | |
| **La révolte est pour minuit** (R. G. Springsteen) | | | | ★ | | | ● | ● | | |
| **Un matin comme les autres** (H. King) | | | | ★ | ● | | ● | | | |
| **Notre agent à la Havane** (C. Reed) | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ★ | ★ | | |
| **Chiens à vous de crever** (F. Wisbar) | ● | | | ● | ● | | ● | ● | | ★ |
| **Sergent X** (B. Borderie) | ● | | ● | ● | | | ● | ● | | ● |

# LES FILMS



Jean Cocteau dans *Le Testament d'Orphée.*

## La mort aux trousses

LE TESTAMENT D'ORPHEE, film français de JEAN COCTEAU. *Scénario :* Jean Cocteau. *Réalisation technique :* Claude Pinoteau. *Images :* Roland Pontoiseau. *Interprétation :* Jean Cocteau, Maria Casarès, François Périer, Edouard Dhermite, Henri Crémieux, Nicole Courcel, Jean-Pierre Léaud. *Production :* Les Editions Cinégraphiques, 1959. *Distribution :* Cinédis.

*Le Testament d'Orphée* est un film de poète, c'est-à-dire qu'il est indispensable, bien que je ne sache pas à quoi. Mais plutôt si : indispensable à notre cinéma français, qui ne manque pas en ce moment d'hommes de talent, mais de cette sorte de défaut, ou de manque, qui est justement la poésie. Qu'est-ce que la poésie ? Ce qui ne passe pas de mode, ce qui n'est pas lié à une mode, ni à un style, mais à une pauvreté tournée en richesse, à une boiterie devenue danse, en bref, un heureux dénuement. Le poète, avant tout, doit réinventer la simplicité, le réalisme, et Cocteau réinvente le documentaire, de même que Franju, du côté de chez Fritz Lang, le plan fixe.

Tournage à l'envers, ralenti, apparitions et disparitions au tour de manivelle, autant de renvois à la prise de vues directe, qui permet seule de tels tours et ne se laisse ainsi jamais oublier. Ainsi naît l'art d'inventer des images durables.

Dans un paragraphe célèbre de l'« Essai de critique indirecte », Cocteau opposait jadis le peintre-poète et le poète-peintre, Picasso et Chirico. *Cinéaste-poète depuis L'Aigle à deux têtes*, l'élégance l'oblige, pour son testament, à se refaire enfin le poète-cinéaste du *Sang d'un poète*, seulement préoccupé, sans y réussir, de peindre des roses qui ne soient pas son portrait : mais toujours cet Orphée, toujours cet Œdipe, du tableau noir ou de la toile blanche, reviennent narguer un faux aveugle aux paupières peintes, frère de ce masque aux yeux vifs que Franju vient de lâcher parmi nous.

L'artiste inquiète et réconcilie dans le même mouvement. Libre à vous de prendre pour jeu un traité de morale poétique, c'est-à-dire la description analytique et méthodique des épreuves, tentations et recours qui composent l'existence du poète, et comment le mot mortification doit être toujours pris par lui au sens le plus strict. Cet *effort désespéré* des hommes pour donner un sens à l'absurde, qui est l'art, transperce de part en part l'œuvre d'un Ray, d'un Mizoguchi. Cocteau, Franju veulent pousser l'absurde jusque dans ses retranchements, mais *pour retrouver* l'homme derrière lui. « Prenez cette fleur. — Mais cette fleur est morte », étrange marelle à cloche-pied, mais qui nous fait brusquement sauter à pieds joints : « On ne ressuscite pas toujours ce que l'on aime » au centre de la cible. Car ce film est beau, enfin, parce que c'est le film d'un homme qui sait qu'il va mourir et qui ne parvient pas, quelque désir qu'il en ait, à ne pas prendre la mort au sérieux. L'absurde et la grâce sont les pile et face d'une même médaille, que le poète lance dans sa nuit et qui retombe en nos ténèbres.

Jacques RIVETTE.

# Gothique flamboyant

LES YEUX SANS VISAGE, film français de GEORGES FRANJU. *Scénario :* Jean Redon, *Dialogues :* Pierre Gascar. *Images :* Eugen Shuftan. *Musique :* Maurice Jarre. *Interprétation :* Pierre Brasseur, Alida Valli, Edith Scob, Juliette Mayniel, Béatrice Altariba, François Guérin, Alexandre Rignault. *Production* : Champs-Elysées-Production. *Distribution* : Lux-Films.

La caméra de Franju sut toujours nous révéler la fascinante, l'inquiétante, la dangereuse beauté du réel, et ce, par le seul jeu d'une lucidité, d'une objectivité qui n'excluaient pas le plus authentique lyrisme. Ne parlons pas de « poétisation » : Franju est par-dessus tout respectueux de la réalité qu'il est chargé de nous transmettre, simplement il nous transmet aussi ce halo *d'étrangeté qui* l'entoure et que notre œil, la plupart du temps, ne sait percevoir ; voulant décaper les apparences, il parvient aussi à les traverser.

On peut supposer qu'après *La Tête contre les murs*, admirable, il faut le redire, mais dont l'avaient peut-être inquiété les faiblesses (ces chutes de tension subites, pas toujours explicables, analogues aux brusques retombées, aussitôt compensées, que connaît l'avion au passage des trous d'air), Franju a senti le besoin de concentrer sa puissance, de polir sa forme, d'assurer sa prise sur l'univers qu'il avait fait sien. C'est pourquoi il se fixe un objectif limité et, en même temps, comme s'il voulait faire la contre-épreuve de son art, inverse sa démarche, posant dès le départ ce fantastique qu'il obtenait jusqu'alors au terme de son itinéraire.

D'où le choix d'un de ces sujets dits parfois mineurs et du genre, si souvent décrié, plus souvent encore malmené, du film d'épouvante. Il est hautement satisfaisant de constater que c'est pré-



Georges Franju et Edith Scob, pendant le tournage des *Yeux sans visage.*

cisément ce cadre qui a permis à Franju d'aller plus loin dans sa voie propre qu'il n'était jamais allé, plus loin dans la voie de l'épouvante qu'aucun autre n'était jamais allé.

Le film d'épouvante est pourtant, de tous les genres, celui que ses apparentes facilités rendent le plus difficile à illustrer. Il n'est pas donné à beaucoup de pouvoir se mesurer avec les thèmes premiers de l'humanité, de pouvoir fouiller le riche terroir assoupi, mais vivace, de la peur et d'y faire lever les hantises oubliées ; il faut bien du génie et bien de l'inconscience pour s'attaquer à cette tâche, pour parvenir à revivifier les thèmes fortement valorisés à l'origine, mais dont l'âme s'est usée, dégradée, des thèmes qu'un usage intensif et inconsidéré a fait tomber, du rang d'archétypes, à celui de poncifs.

Dans le cas de Franju, redonner leur vigueur à des thèmes usés par le langage mettait en jeu les mêmes facultés déjà utilisées pour redonner son épaisseur à une réalité usée par le regard ; la démarche, par ailleurs, est la même qui précédemment chargeait la réalité de tout son poids d'épouvante et présentement charge l'épouvante de tout son poids de vraisemblance.

Aucune angoisse dans *Les Yeux sans visage* qui ne soit le produit de la vraisemblance, rien dans la vraisemblance qui ne soit capable d'instiller, d'installer en nous la plus insidieuse, la plus inamovible des angoisses. C'est d'une progressive et irrémédiable perversion des éléments qui composent ordinairement la plus anodine des réalités que sourd une épouvante savamment distillée, et c'est le passage de l'épouvante à travers la logique quotidienne des faits, des gestes et des sentiments, qui lui confère une intensité et surtout une qualité rare. Franju sait faire jouer, aussi bien que le miroitement d'un scalpel, le pathétique de la douleur, de la solitude, de l'amour, de l'amitié ou de la gratitude. Notre angoisse alors n'est pas seulement physique, mais morale, ce sont nos gestes, nos sentiments qui sont en cause, notre être tout entier.

Le vraisemblable et l'épouvantable se multiplient constamment l'un par l'autre, mais le résultat de l'opération est infiniment supérieur au produit qu'on aurait pu attendre des termes employés. Quelque chose de plus est obtenu, quelque chose d'autre est apparu : le halo. Le film plonge ici dans l'innommable, dans ce qu'on ne saurait nommer sans le dénaturer quelque peu : il faut bien

admettre que l'envoûtement qu'il dégage n'est pas entièrement réductible — mais n'est-ce pas le cas de tout chef-d'œuvre ? — aux énumérations, aux mensurations auquel il peut donner lieu.

Justesse du détail : apparition d'un vieux chapeau mité, bizarrement penché sur une tête, d'une lampe qui darde sur des yeux effarés un feu roulant de clignotements hystériques; frissons à peine perceptibles d'une chevelure de jeune fille ventilée par un déploiement d'ailes : vertu cachée des choses.

Emploi du matériel : Franju réinvente les bruits, ce bruit lourd, mat, définitif d'un corps qui atteint le fond de la terre, d'une lame qui atteint le fond de la chair ; inspire à Shuftan cette photo dont les éclats sombres luisent comme gemme dans la terre et qui semble réverbérer, comme autant de cristaux cascadants, les *miroitements* de la musique glacée de Jarre. L'acteur ? Franju plus que jamais le maudit, le voue à la déréliction, l'y plonge *puis l'en tire, transformé*, dépersonnalisé, arraché à sa gangue ou — qui sait ? — recouvert d'une autre gangue, comme d'un masque qui le retrancherait de la vie pour lui faciliter le passage dans une autre vie. Vertus du matériel et de certains (ordinairement mauvais : Brasseur) acteurs.

Dire que *Franju se sert du réel* pour transcender l'épouvante et de l'épouvante pour transcender le réel serait parfois peu, parfois trop dire. Réau*thentifiant* souverainement tout ce qu'il touche, parfois il se contente de rendre sa dignité à un geste qu'on croyait irrémédiablement déconsidéré (le couteau qui se lève sur la victime palpitante, mais ne s'abaissera que pour trancher ses liens), parfois il rend sa vérité profonde à une scène dont tous les éléments ont été banalisés, mais qui retrouvera son rehaut grâce au *naturel* de leur agencement (l'homme qui pioche dans un caveau au fond d'un cimetière nocturne), enfin il atteint parfois, comme par *surcroît*, la sur-vérité du mythe : qui d'autre aurait pu, que Franju, nous faire reconnaître, dans l'hétérogreffe, l'ultime avatar du Mythe de la régénérescence des corps usés qui espèrent retrouver leur vitalité perdue, en dévorant tant et plus de jeune et blanche chair fraîche ?

*Petit* ou grand, chaque geste, détail, fait, mythe se trouve porté au diapason qui lui convient et qui lui permettra d'entrer en résonance avec tel, puis tel autre élément, *qui lui est destiné*. Un courant passe, des lignes de force se créent qui s'entrecroiseront, se noueront pour former les nœuds vitaux, les *plexus de l'œuvre* qui, intensifiant le courant reçu, catalyseront le processus vital dont ils étaient l'aboutissement.

*Tels : les aboiements* qui peuplent la nuit et les roucoulements, le jour ; les noirs miroirs qui, pour avoir trop intensément réfléchi, ne peuvent plus renvoyer les images, mais reflètent sur nous leur angoisse ; les masques blancs du désespoir : celui du chirurgien, celui, fait de bandes, de la victime, celui de la jeune fille, visage second chargé de lui faire oublier le premier sur lequel s'est posé le masque noir de la laideur ; enfin la retraite secrète, à l'image de toutes celles où viennent se terrer les savants fous qui essayent de *dévoyer* leur science et cette échappée finale des bêtes qui courent et qui volent, qui se hâtent afin d'accomplir la mission dont *elles étaient* depuis toujours chargées.

On ne conçoit pas le film amputé d'un seul de ces étonnants complexes, mais, l'admirable, c'est que les données les *plus élémentaires de l'action* en contiennent déjà le germe et ne pouvaient pas ne pas leur donner naissance.

Mais les bêtes ? D'où viennent-elles ?

Notons d'abord que, même si l'on admettait la possibilité biologique de l'hétérogreffe, on ne pourrait imaginer l'*opération* réussissant. Cette noirceur que la faute du père a apposé sur le visage de sa fille, ses crimes ultérieurs l'ont aggravée encore et toutes les peaux du monde, aussi blanches fussent-elles, ne sauraient masquer cette noirceur-là, sans se trouver aussitôt contaminées par elle.

*Ainsi* le veut la logique souterraine qui forme le soubassement de l'œuvre, logique qui, sur un autre plan, prend le nom de destin. Or ce destin, ce sont les bêtes qui sont chargées de l'incarner à nos yeux.

La jeune fille et les colombes, les chiens et Génessier nous sont montrés comme participant d'une commune essence : la douceur dans le premier cas (mais dont la cruauté peut être l'accident), la cruauté dans le second (ce que nous figeons sous le nom de cruauté, n'est ici, chez le docteur et



Alida Valli dans *Les Yeux sans visage.*

chez les chiens, qu'une certaine forme de la nécessité).

Aussi bien voyons-nous, dès le début les couples se former : le premier plan qui nous montre Génessier et ses chiens nous révèle la complicité antithétique (attraction-répulsion) qui les unit et la caméra, avant de nous présenter la jeune fille, commence par happer l'image fugitive d'une cage emplie de colombes. Qui plus est : on nous montre peu après dans son éclatante blancheur le portrait même du destin, l'incarnation anticipée de l'idée que Franju porte en lui et que nous avions vue dans *La Tête contre les murs* s'essayer à prendre corps, à savoir que, colombe sur jeune fille, c'est là le propre visage de la folie.

*Les Yeux sans visage* nous convie donc à voir les choses s'accomplir, à voir les colombes réaliser le destin de la jeune fille, en apposant sur elle la marque de la folie, et les chiens celui du père, en lui infligeant une mort qui ait le visage de ses crimes.

A vrai dire, rien n'arrive jamais tout au long du film que nous n'ayons pu prévoir et, malgré cela, à cause de cela sans doute, rien n'arrive non plus qui ne surpasse notre attente. A ce titre, *Les Yeux sans visage* est un film dont on peut, dont on doit « savoir la fin » avant de l'avoir vue, afin de ne plus se pénétrer que de la façon, toujours plus étonnante, dont les choses arrivent.

Le destin n'est d'ailleurs plus seul en cause ici, mais la volonté de Franju de ne jamais attenter à la liberté du spectateur, de ne jamais lui imposer un effet, un choc physique ou psychologique qu'il n'ait été en mesure de prévoir.

Lorsqu'une voix mystérieuse prononce au téléphone le nom de Jacques, que, cette voix, Jacques la reconnaît pour celle de sa fiancée à l'enterrement de laquelle il vient d'assister, il n'y a mystère en fait que sur le plan de la fiction et pour le personnage de Jacques, car nous savons, nous, que la jeune fille n'est pas morte et même, dans le

plan précédent, nous l'avons vue prononcer au téléphone le nom de son fiancé. Franju sait qu'au cinéma on ne doit jamais éprouver que celui qui a été initié, faute de quoi l'épreuve est rejetée à l'oubli et l'initiation se voit ravalée au rang de justification honteuse.

Il découle de cela que les scènes les plus angoissantes du film ne sont pas uniquement celles qui, de toute évidence, sont destinées à provoquer l'angoisse. Lorsque nous voyons s'arracher la peau d'un visage de jeune fille, de bien plus tranquilles images nous ont déjà suffisamment inquiétés pour que celle-ci ne représente autre chose qu'un des sommets possibles, et non le plus terrible, d'une angoisse constamment ressentie, angoisse qu'au demeurant nous pouvons exorciser puisque, sa cause étant évidente, nous pouvons la nommer.

Ce n'est pas toujours le cas. Des étudiantes insouciantes sortent en riant de la Faculté. Entre dans le champ la voiture d'Alida Valli, entre dans le champ la silhouette d'Alida Valli. Curieusement, le potentiel de terreur de l'image augmente à ce moment de façon soudaine et nous nous trouvons savoir, de source sûre, que cette silhouette est fatidique, qu'elle représente le destin malheureux de l'une de ces insouciantes étudiantes.

Pourtant, ce que nous savons d'Alida Valli — notamment qu'elle a transporté quelque temps auparavant un cadavre dans sa voiture — ne suffit pas, dans d'aussi simples circonstances, à justifier ce climat. Si, par contre, nous nous reportons à la voiture — sa lente, sournoise et opaque intrusion — nous constatons que, si l'attitude d'Alida Valli ne permet pas, à ce moment, de préjuger de sa conduite future, l'attitude de la voiture, elle, ne laisse aucun doute quant au transport imminent d'un futur cadavre.

Franju — qu'il l'ait ou non voulu — a tout bonnement élevé à la dignité non seulement de personnages, mais de personnages mythiques, les deux voitures qui traversent son film, à commencer par la 2 CV qui — manquerait-on de faire une identification à quoi rien au demeurant ne nous invite expressément — n'est rien autre que la réincarnation de la charrette fantôme.

C'est bien elle en effet, venue du fond des temps, qui transpose sur le mode métallique ce qui fait l'essence d'une charrette : le rustaud, le rustique, le blafard et le squelettique ; qui transforme en grincements de freins les grincements de moyeux ; qui, vouée comme l'Autre à la nuit et à la boue des chemins écartés, met ses roues dans les mêmes ornières pour effectuer la même mission : faire franchir le passage à ceux que la mort a touchés de son aile.

De même la D.S., lorsque nous la voyons, glissant silencieusement, effectuer une courbe impeccable, nous savons d'emblée qu'elle non plus ne saurait relever tout à fait des normes véhiculaires habituelles, qu'elle est un second véhicule de l'au-delà, le véhicule d'un second au-delà : celui qui nous appelle du fond des temps futurs, temps dont nous avons concrétisé la présence sous la forme idéale de la soucoupe volante.

Chacune de ces deux voitures incarne l'un des deux pôles de l'épouvante entre lesquels évolue le film, chacune cristallise autour d'elle tous les éléments qui se rattachent à la forme d'épouvante qu'elle incarne.

Sous le signe de la charrette se situe tout ce qui, depuis toujours, regarde vers les tombes, la nuit, et emprunte les chemins de terre qui conduisent aux cimetières, tout ce qui collabore aux rapts nocturnes et aux maléfices qui s'ensuivent, tout le sombre œuvre enfin des princes ténébreux.

La « soucoupe », quant à elle, véhicule attitré du maître de la science, se consacre aux hautes œuvres. Elle aime la clarté du jour qu'elle ouvre de son éperon luisant et dans lequel elle insinue avec prestesse la noire et étincelante plénitude de ses formes. Elle est la sauvagerie aseptisée, la mort nette, propre, radicale, épurée de tout geste adventice, elle est tout ce qui tranche dans l'homme, sans haine ni pitié, avec la froide indifférence du scalpel.

Deux mondes totalement étrangers, mais qui parfois se frôlent : un immense avion passe, grande croix noire clignotante, survolant le cimetière et couvrant de son grondement les coups sourds de la pioche qui ouvre au corps allongé son caveau. On pourrait ici rêver à l'impossible mariage de deux univers, si précisément il ne nous avait été révélé que, depuis longtemps déjà, ils font bien plus que se frôler.

C'est lorsque nous voyons les deux voitures rangées côte à côte dans le



Edith Scob dans *Les Yeux sans visage.*

garage du château que nous découvrons pour la première fois, avec stupeur, leur complicité et que, si ces deux objets nous semblent à ce point étrangers l'un à l'autre, c'est pour mieux nous masquer leur étroite parenté. Nous mesurons alors toute l'étendue de notre malheur, car l'horreur que suscite chacune des deux forces qu'ils incarnent s'accroît de cette autre horreur que constituent les rapports contre nature que nous les devinons entretenir dans l'ombre, pour le plus grand dam de leurs victimes infortunées.

Franju joue sur la complémentarité des deux pôles de l'épouvante, chose rare si l'on admet que l'un n'est trop souvent que le repoussoir de l'autre, quand il n'en n'est pas la nostalgie, l'alibi ou purement et simplement la négation. N'ayant aucun d'eux pour allié, l'homme est seul ici devant les deux visages de sa peur, obligé de faire face sur deux fronts.

Isolé au milieu du parc, le château est le point de rencontre des deux univers, le lieu de leur cohabitation. Nous en découvrons les boiseries chantournées, les vitraux et les cheminées qui entrecroisent leurs reflets sombres ; les murs blancs, froids, luisants, quand il se fait clinique, d'un gris mat, quand, au niveau du sol, il se fait garage. Ces derniers lieux sont de transition, le dernier faisant office d'antichambre, car c'est là que s'ouvre la porte secrète qu'une simple pression d'un doigt initié fera pivoter. Nous découvrons alors un de ces lieux cachés où tout devient possible et où peuvent se réaliser impunément les desseins les plus souterrains. Nos regards sont assaillis par des éclairs métalliques, nous découvrons bientôt tout un appareil de réflecteurs et d'instruments chirurgicaux, nous n'apercevons qu'ensuite les deux couches blanches, montées sur roues.

Nous savons maintenant que Franju avait pour but d'édifier le musée à la fois public et secret qui verrait réunis, dans une même galerie, tous les miroirs de l'horreur, leurs flamboiements mêlés colorent chaque facette du film et composent le spectre du plus beau des diamants noirs.

Film noir. Ainsi devrait-on dire si, définissant un autre site, le terme n'était déjà classé. Noir, comme on disait au XVIII^e siècle de certains romans qu'on appelait aussi gothiques. Rare et bel exemple de cinéma gothique (au même titre que l'admirable *Moonfleet* de Fritz Lang, lequel, au demeurant, met en œuvre dans le domaine qui lui est propre des moyens tout à fait différents) tel est bien *Les Yeux sans visage*, « *apparition pour la première fois de l'objet comme héros, apparition de l'image concrète, totale* », « *drame plastique, la forme la plus amère et la plus rugueuse, mais aussi la mieux taillée du malheur en amour* », « *à l'âge d'or opposant l'âge de la mort, la brume du mystère à la chair du soleil* », « *soupir glacé...* », « *négation supérieure...* » Toutes expressions que l'on trouve sous la plume de Paul Eluard dans la préface qu'il écrivit pour « Le Château d'Otrante ». Il y disait aussi : « *Tout est comparable à tout...* »

Michel DELAHAYE.

# La foi et les montagnes

LES ETOILES DE MIDI, film français en Eastmancolor de MARCEL ICHAC. *Réalisateur-adjoint :* Jacques Ertaud. *Scénario et dialogues :* Gérard Herzog et Marcel Ichac. *Images :* Georges Strouve et René Vernadet. *Musique :* Maurice Jarre. *Interprétation :* Lionel Terray, Roger Blin, Pierre Rousseau, Pierre Danny et les grimpeurs René Desmaison, Michel Vaucher, René Collet, Pierre Perret, etc. *Production :* Filmartic — Les Films du Centaure — Les Requins associés, 1958. *Distribution :* C.F.D.C.

Nous appartient-il de nous prononcer ici sur une œuvre dont la beauté — et elle n'est pas niable — paraît être d'ordre plus sportif que cinématographique ; qui semble proposer à notre admiration plutôt le modèle que l'art avec lequel il est reproduit ? Je réponds « oui » et pour deux raisons. La première est que le cinéma, comme l'a montré André Bazin, nous invite à réviser les notions jadis antithétiques d'art et de nature. Et, pour ce qui est des lumières qu'un film comme celui-ci peut jeter sur les mérites paradoxaux du genre documentaire, je me contenterai de renvoyer aux premiers chapitres du tome I de QU'EST-CE QUE LE CINÉMA ? Car que dire qui n'y ait été dit en substance ? L'on pourra, aussi, à propos de ce nouveau « film d'aventurier » relire ce qu'a écrit l'an dernier Jean-Luc Godard sur *Les Rendez-vous du diable* d'Haroun Tazieff.

Passons donc à la seconde raison. Ne considérons plus, maintenant l'ontologie — ou la définition — du cinéma, mais son langage — ou son histoire. Il est injuste de faire au film de Marcel Ichac un sort à part, sous prétexte de l'admirer mieux. Il est vrai qu'il nous intimide et que nous éprouvons quelque pudeur de parler raccords et objectifs, quand, pour notre plaisir d'un soir, acteurs et techniciens ont, de longues semaines, risqué leurs os. Et pourtant je crois, de la part des CAHIERS, l'hommage plus flatteur s'il s'attache moins au génie propre du genre, ou du sport qu'au talent du cinéaste. Point d'égards particuliers, puisque ce film, ambitieux du point de vue de l'art, entend justement se présenter à nous comme un film, et même un film exemplaire. Un court préambule nous donne un aperçu de ce qu'il ne faut pas faire, avant de nous montrer, l'heure et quart suivante, ce qu'il convient de montrer. Et nous sommes convaincus : oui, il est vain de vouloir alourdir une matière suffisamment riche de poésie et de pathétique des enjolivures d'un faux romanesque.

Je dis bien « faux », ou, si l'on préfère, inadéquat. Si je prétends que *Les Etoiles de midi* ne sont point indignes d'être comparées aux films de fiction qui passent, ces temps-ci, à Paris, ce n'est point, on s'en doute, que

serait dans la conquête de l'intériorité. Bien sûr, mais, de ces apparences ressassées, n'y-a-t-il pas à faire jaillir une *idée* moins fruste que celle que nous leur croyions attachée ? Ce qui m'importe et me séduit dans *Les Etoiles de midi* ce n'est pas, pour reprendre un mot de Rossellini, « l'image, .mais l'idée ». Dans ce film où le mouvement et l'espace sont rois et qui retrouve d'instinct certains des secrets perdus depuis l'époque muette (le public, tout haletant qu'il est, se surprend à rire à certains faux pas, comme à ceux d'Harold Lloyd ou de Buster Keaton), introduit la notion bien moderne de continuité et de durée. Dans cette lutte de l'homme contre la pesanteur, l'obstacle qui nous apparaît le plus rude à vaincre, ce n'est point l'espace, mais le *temps,* je veux dire le long et minutieux recommencement de chaque geste, porteur d'un vertige plus subtil que celui qui naît du vide. C'est par le truchement du temps que nous percevons peu à peu l'inanité, l'orgueil et du même coup, la gloire véritable de l'entreprise, le rare plaisir qu'elle peut procurer. C'est grâce au temps que nous entrons dans l'âme de ces hommes et que le suspense, de physique qu'il était au départ, devient psychologique et moral. Attaché à peindre une passion peu commune, ce film nous fait toucher du doigt le fond commun à toutes les passions; loin d'être un intermède dans notre fréquentation du cinématographe, il renforce l'attachement que nous éprouvons pour celui-ci, et, découvrant en lui de nouveaux pouvoirs, nous rend à son endroit plus exigeants, mais plus confiants aussi.

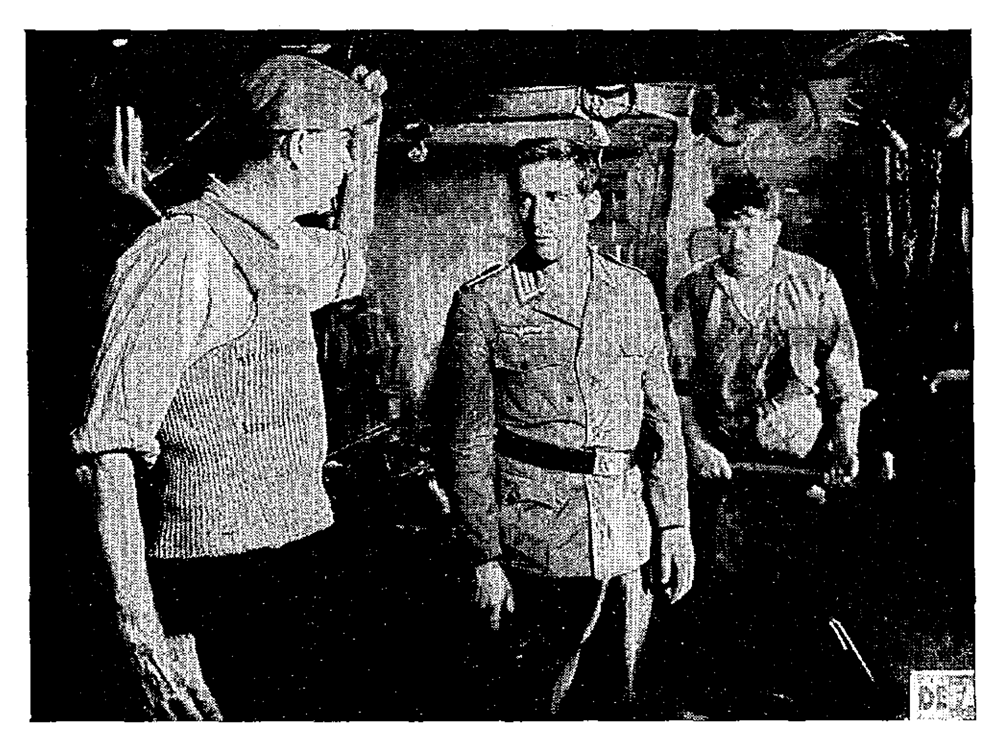
Eric ROHMER.

# A l'école de la « dramaturgie »

STERNE (ETOILES), film germano-bulgare de KONRAD WOLF. *Scénario :* Angel Wagenstein. *Images* : Werner Bergmann, Hans Heinrich. *Musique* : Simeon Pironkov. *Décors* : Maria Ivanova. *Direction artistique :* Jose Sancha. *Montage :* Christa Wernicke. *Production :* Studio des Films de long-métrage, Sofia ; DEFA, Berlin-Est, 1959. *Interprétation :* Sacha Kroucharska, Jürgen Frohriep, Erik S. Klein, Stefan Peitchev, Georgi Naumov, Ivan Kondov, Milka Tuikova, Stilian Kunev, Naitcho Petrov, Elena Chranova.

Je ne m'attarderai académiquement que sur deux aspects essentiels de *Etoiles,* par delà le « message » (qui n'en est pas un) : l'écriture du scénario et la mise en scène. Il est nécessaire de les dissocier un moment, car malgré la fidélité appliquée de Konrad Wolf, l'honneur revient en premier lieu à Angel Wagenstein. Je connais Wagenstein, j'ai eu le plaisir de causer longuement avec lui au dernier Festival de Cannes, je le sais marxiste convaincu, opposé à une forme de cinéma lourdement didactique longtemps de mode dans les démocraties populaires. Wagenstein, à ce même Festival, avait été vivement séduit par *Room at the Top,* portrait assez impitoyable, si l'on y regarde de près, de la morale capitaliste courante, il n'aimait guère *Hiroshima mon amour,* qui lui paraissait totalement irresponsable, gâché par l'hystérie. *Etoiles* n'était pas un hasard, un coup de dés, une heureuse rencontre, mais le résultat d'un travail mûrement concerté. Pour ceux d'entre nous, bien peu nombreux, qui pensent que ce qui se fait à l'Est est au moins aussi important pour l'avenir du cinéma que les créations de la nouvelle vague française ou de la vieile vague hollywoodienne, *Etoiles* prouvait après *Génération,* le premier Wajda, *Les Enfants Perdus* de Milos Makovec, *Un Amour du Dimanche* d'Imre Feher, *La Maison Natale* de Lev Koulidjanov, qu'un nouveau cinéma, fraternel, poétique et responsable à la fois était en train de naître dans les pays dits « socialistes » après les aberrations du stalinisme.

*Etoiles* rend évidente, pour qui ne và pas au cinéma les oreilles bouchées, la conception du septième art comme art dramatique qu'on a toujours défendue à Moscou, Berlin-Est, Budapest, Sofia, Prague. Même dans une œuvre aux qualités strictement formelles, au sens où l'entendent nos Merveilleux de l'hollywoodisme, comme *La Maison Natale,* on était frappé par la rigueur de l'écriture dramatique. Ce qu'on appelle là-bas « la dramaturgie » est une des composantes essentielles de la création cinématographique : un film existe



Jürgen Frohriep dans *Etoiles* de Konrad Wolf.

d'abord sur le papier, avec sa structure narrative, ses dialogues bien équilibrés. La matière filmique ne doit jamais échapper au créateur socialiste. Malgré les excès et les facilités que peut engendrer une telle attitude, la possibilité de nous servir trop de fausse monnaie, nous devrions ici à l'Ouest retenir quelque chose de cette leçon. Alexandre Dovjenko a résumé clairement le problème : « *Avec le début de l'ère sonore, les exigences envers la forme du scénario changèrent du tout au tout. Le dialogue occupa une place dominante et nous pouvons dire aujourd'hui sans exagération qu'actuellement la qualité d'un film — les autres conditions étant identiques — est surtout déterminée par les qualités littéraires de son dialogue : par sa force d'expression, par ses images, par la richesse de son vocabulaire et par la culture dont il fait preuve.* » Rappelons que s'il est un cinéaste qui mérite authentiquement le titre d' « auteur de film », c'est bien Dovjenko.

Le scénario de Wagenstein, je le jugerai à deux niveaux : l'agencement dramatique, le dialogue. D'abord la construction. Ce qui frappe, c'est la coulée du récit, cette progression a-dramatique, selon la tradition Tchekhov-Brecht, préoccupée exclusivement de petits faits, d'épisodes révélateurs. Encore faut-il bien savoir au départ où l'on veut aller, ne pas se complaire dans la seule logorrhée verbale, avec quelques grosses ficelles pour bien nouer le tout. On voulait montrer un gradé allemand, idéaliste comme le héros du « Silence de la mer » de Vercors, heurtant ses « bonnes intentions », son humanisme réconfortant, à la réalité brutale. Un intellectuel prend donc conscience de l'insuffisance des pétitions de principe, découvre la nécessité de mettre en harmonie ses idées et ses actes. J'admets pourtant la vraisemblance limitée de ce ralliement de l'occupant, d'un occupant, à la Résistance locale. C'est là où Wagenstein montre plus d'astuce, employons le mot, et de sens poétique, que tous ses confrères réunis. L'aventure nous est contée



Lionel Terray dans *Les Etoiles de midi* de Marcel Ichac.

j'admette la supériorité du genre documentaire. Je pense, tout au contraire, comme le pensait Bazin, que la fiction a toujours été et sera toujours la voie royale du cinématographe et que les plus beaux documentaires, tels que ceux de Flaherty, savaient faire entrer en eux une part, sinon d'anecdote, du moins de drame. Si ce film, donc, soutient la comparaison avec les autres, ce n'est point qu'il montre leur entreprise vaine, mais les égale — ou les bat — sur leur propre terrain; c'est que, dédaigneux de l'intrigue, il nous donne la même espèce de plaisir que procure l'histoire la mieux contée, que cette lutte qu'il nous dépeint contre la nature, la fatigue ou le doute est non moins dramatique que les vicissitudes d'une passion amoureuse, l'itinéraire d'un malfaiteur repenti ou les préparatifs d'un prisonnier qui s'évade.

De même qu'on loue *Le Condamné à mort* et *Pickpocket,* ou bien encore *Paisa* et *Voyage en Italie* d'avoir mêlé le document et la fiction, on peut se féliciter de voir un spécialiste, même s'il garde encore beaucoup de l'artisan, faire entrer dans son genre la fiction par la porte noble et non plus celle de service.

Empruntant la direction inverse, Ichac trouve Bresson et Rossellini sur son chemin. Je veux bien croire qu'il les imite, mais son mérite n'est pas pour autant diminué, bien au contraire, car on ne saurait trouver meilleurs maîtres. Que l'épisode de l'Allemand nous fasse songer au second et maints détails de l'escalade, et même certain ton du commentaire et des dialogues, au premier, qu'est-ce que cela prouve sinon que nous avons affaire, dans un genre, d'ordinaire quelque peu archaïsant, à un cinéaste décidément à la page ? Impossible de dire que Marcel Ichac « fait du bon cinéma sans le savoir » comme Godard pouvait l'écrire à propos de Tazieff (et pourtant quels cinéastes, même les plus grands, même Eisenstein, n'ont pas été parfois, pour leur bonheur, des Messieurs Jourdain?). Bref, le plus grand mérite de cette œuvre, est d'être enfin, dans l'histoire du documentaire depuis Flaherty, absolument et consciemment moderne,

exempte de ces scories verbales ou plastiques, propres à gâcher la plus belle matière du monde.

Ce film est moderne, parce qu'il a su jeter par-dessus bord pas mal de poncifs accrochés au genre depuis ses débuts, qui coïncident avec ceux du cinéma, et ouvrir les yeux à l'évidence: puisque le film de fiction se rapproche tout doucement par son style du documentaire, pourquoi ce dernier ne mettrait-il pas terme à son splendide isolement, pourquoi ne profiterait-il pas de l'aubaine ? Le jeu de l'acteur se déthéâtralise, on a recours aux non-professionnels et ceux-ci, ma foi, où qu'on les prenne, se comportent mille fois plus aisément devant la caméra qu'ils ne savaient faire jadis. La diction de Lionel Terray, de René Demaison ou de Michel Vaucher ne paraîtra pas, je suppose, tout à fait « juste » aux supporters de Pierre Fresnay ou de Kirk Douglas, encore qu'elle les choque moins, bien sûr, que celle de François Leterrier ou de Martin Lassalle. Mais nous, bressoniens, nous dirons qu'*Etoiles du midi* est un des films les mieux joués qu'on puisse voir en ce moment, non seulement en ce qui concerne les gestes — absolument incritiquables, puisque le fait de spécialistes — mais les paroles. Quant au texte même des dialogues, je ne vois pas lequel d'entre les dialoguistes des deux continents, eût pu en écrire de plus adéquat, même dans les scènes du chalet, un tantinet didactiques (mais le didactisme n'est-il pas le péché mignon des sportifs au repos ?). Ce n'est pas la première fois qu'un documentaire donne une telle place au dialogue, mais jusqu'ici, on n'avais jamais su tout à fait nous convaincre de la fausseté de ce vieux principe qu'il faut recréer le vrai par l'artifice, alors que le cinéaste aime de plus en plus à fabriquer le vrai avec le vrai.

Ce que je dis, je sais, n'a rien de neuf. Qui n'est pas convaincu de la vocation réaliste du cinéma ? Encore, ce réalisme, convient-il de le définir comme absolu, non de la façon relative dont le firent les différentes écoles qui s'arrogèrent le titre. Ce qui nous éloigne, maintenant, de certaines œuvres italiennes de l'après-guerre, ce n'est point du tout leur prétendu réalisme, mais leur extrême théâtralité. Pour être réaliste, il ne suffit pas de le vouloir : l'art ne reproduit pas la réalité, il la *découvre* un peu comme le savant découvre la matière et, dans un cas comme dans l'autre, cette prospection nous entraîne sur des chemins fort éloignés du sens commun. C'est pourquoi le réalisme n'est point l'ennemi du style, mais son meilleur adjuvant. Ainsi que nous l'enseigne l'histoire du cinéma, qu'évoquait pour moi, ces jours-ci, le passionnant livre de souvenirs d'Henri Fescourt (1), auquel je me suis permis d'emprunter son titre, c'est l'amour du réel qui, peu à peu, amena les hommes de cinéma à créer un style propre, éloigné de l'emphase théâtrale et mener ce style au degré d'économie — toute relative, dirons-nous dans dix ou vingt ans — où il se trouve aujourd'hui. On ne saurait mieux caractériser l'évolution qui s'est produite au cours des dix années précédentes que par l'abandon progressif de la notion — combien juste certes, en son temps, et féconde — de la *photogénie,* au sens où l'entendait Louis Delluc, inventeur du terme. L'avènement de la couleur, de l'écran large, des objectifs à focale variable, des émulsions ultra-rapides a su nous prouver que le cinéaste n'a pas fini de piller la nature et que le limon d'hier deviendra le diamant de demain. Et le nombre des motifs jusqu'à ce jour ingrats est beaucoup plus important que nous n'aimons à le supposer. Prenons, par exemple, le domaine du sport, chose « mouvante » s'il en fut et sensible aux yeux : la boxe est photogénique, mais la compétition athlétique, elle ne l'est point, du moins pas encore. Un cent mètres, un saut, si émouvants sur un stade, perdent à l'écran toute leur vertu d'exploits — et que dire d'un 800 mètres ou d'un lancer entrevus sur les flashes des actualités ! — Le film de Leni Riefensthal, nous découvrait, dans l'exercice physique, une beauté, certes de bon aloi, mais qui n'est point tout à fait celle qu'aime à goûter le spécialiste.

La mission du cinéma moderne n'est plus, je crois, de tresser des guirlandes autour du réel, mais de le découvrir enfin tel qu'il apparaît à l'œil nu. Il est faux de penser que l'on a abusé de certains thèmes : on en a simplement mésusé. Il appartient plus, dit-on, à notre art, affiné par les ans, de se délecter au spectacle du mouvement pur et de la force physique, voire de grands rythmes naturels : sa voie

(1) Henri Fescourt. LA FOI ET LES MONTAGNES. Publications Photos-Cinéma Paul Montel.

au départ par le truchement d'une voix bulgare, d'un *ennemi* des Allemands touché par l'éveil de cette conscience germanique. Dès les premières images, nous sommes invités à faire retour sur le passé, à tout voir comme dans un halo, c'est-à-dire forcément avec des déformations. Toute prétention au réalisme vulgaire est écartée sans équivoque.

Nous sommes dans le seul domaine de la poésie, de la création pure, au service pourtant d'une conception sociale bien précise. Le schéma décrit dans le paragraphe précédent, on l'a rencontré dans d'autres films d'un peu partout. Il n'est pas original en soi. Il s'impose parce qu'il est soutenu par un dialogue puissamment lyrique, une sorte de chant très lâche et pourtant pathétique, d'une conviction passionnée, qui nous conduit sans un seul tremblement vers l'inévitable dénouement. Wagenstein m'avait exprimé son admiration pour Brecht. Ceux qui ont vu, parmi les représentations du Berliner Ensemble, *Le Cercle de craie caucasien*, comprendront probablement la raison de cette admiration en voyant son film. Rappelons brièvement que Brecht refuse le réalisme vulgaire, la dramatisation pour la dramatisation, que ses personnages étaient « agis » sur la scène avec une minutie clinique, mais sans jamais perdre de vue la forêt à cause des arbres. Le réalisme extérieur n'était qu'un point de départ, se limitait à des indications précises de jeu, de décor, indications aussi rigoureuses que la composition chez Stravinsky ou Eisenstein, visait à un autre réalisme, du sujet. Le dialogue alors n'est qu'une étoffe légère, il exclut la complaisance. Peut-être Wagenstein marche-t-il trop encore sur les brisées de la poésie traditionnelle. Critique mineure, importante pourtant, car la mise en scène a de la peine à se mettre à l'unisson de cette envolée vers les étoiles.

Louis MARCORELLES.

# Plus royaliste que le roi

UNE FILLE POUR L'ETE, film français d'EDOUARD MOLINARO. *Scénario* : Maurice Clavel, d'après son roman. *Images :* Jean Bourgoin. *Musique :* Georges Delerue. *Décors :* Georges Lévy. *Interprétation :* Pascale Petit, Michel Auclair, Micheline Presle, Georges Poujouly, Claire Maurier, Aimé Clariond, Balpêtré, Bernard Lajarrige. *Production :* Boréal Films-Filmsonor (Paris) — SPA Cinematografica (Rome), 1959. *Distribution :* Cinédis.

Un film attachant. Il déconcerte à la première vision, mais à la seconde dégage un charme indéniable. Je crois qu'*Une fille pour l'été* est le film à propos duquel on peut se poser des tas de questions, et un film qui donne tant à réfléchir ne peut être négligeable. Il y a évidemment l'éternel problème de l'adaptation. J'ai lu le petit roman de Clavel tout en primesaut, si nerveux, si riche en trouvailles verbales. Une sorte de pointillisme bon enfant, troué de-çà de-là par des bouffées de lyrisme. Un devoir de vacances joyeux, plein d'apartés savoureux, où Clavel fait montre d'une virtuosité par moment confondante. Beaucoup de drôlerie dans l'évocation d'un monde que Clavel connaît bien et dont il sait se désolidariser à l'occasion. Un personnage central blasé, revenu de bien des choses (il s'agit dans le roman d'un écrivain), et qui redécouvre l'amour là où il s'attendait le moins à le trouver. Et puis une fille-fleur, Manette, qui peut-être était la fille d'un été, mais qui aurait pu (aurait voulu) être celle d'une vie. A la fin de cette brève rencontre, un drame.

Edouard Molinaro qui est sans doute le technicien le plus affirmé de la nouvelle vague, a réussi le tour de force de capter dans une suite d'images précises l'impétuosité de Clavel. Il a ordonné le flot de notations du livre dans un film dont la virtuosité ne le cède en rien à celle dont Clavel fait montre dans son roman.

« Mon premier film » dit Molinaro d'*Une fille pour l'été*. Je persiste pour ma part à le trouver bien injuste pour le *Dos au mur* dont le sujet (réserve faite du traitement et des dialogues) était remarquable et la réalisation très prometteuse. Mais peut-être un critique doit-il commencer par aimer les films qu'aime son auteur. Ne sait-il



Micheline Presle et Pascale Petit dans *Une fille pour l'été* d'Edouard Molinaro.

pas mieux qu'un autre ce qu'il a voulu faire? Il y a chez Molinaro une chaleur, une véhémence que, seule, trop de modestie l'empêche d'exprimer complètement. Et aussi une défiance à l'égard de ses propres moyens, pourtant exceptionnels, qui surprend. Son sens de la mécanique est extraordinaire et, croyez-moi, à l'époque de l'à - peu-près, du brouillon, et de la sincérité qui remplace tout, ce n'est pas une mince qualité. Rien de plus beau qu'un agencement savant qui exprime juste ce qu'il faut. La séquence de la boîte de nuit est, de ce point de vue, un modèle irremplaçable. Réalisée par un Américain, elle aurait ravi les connaisseurs. La discussion nocturne, le long de la piscine, entre Paule et le narrateur (devenu peintre dans le film) est pleine de charme et de délicatesse.

On comprendra donc que je n'ai aucun scrupule à vanter *Une fille pour l'été* et à encourager nos lecteurs à aller le voir. Non que ce film soit irréprochable. Mais parce qu'il témoigne de qualités indéniables.

Je ne puis souscrire à des jugements qui, pour être péremptoires, n'en sont pas moins sujets à caution. Un film faux ? Peut-être, mais alors les dialogues de *Pickpocket* ? Snob ? Ni pas ni moins que l'*Eau à la bouche* ou le *Bel âge* ou *les Cousins*. Prétentieux ? C'est une accusation que des gens qu'on n'aime pas portent contre des films qui, ici même, ont fait l'unanimité. Laid ? Ici je m'insurge. La photo de Bourgoin est assez belle pour me rappeler celle d'Alton ou de Stradling dans ses meilleurs moments. Les détracteurs d'*Une fille pour l'été* utilisent une argumentation que les adversaires de la nouvelle vague utilisent contre des films qui, parce qu'ils sont ambitieux, doivent être, en dépit de leurs imperfections, défendus.

Les jugements défavorables dont les détracteurs d'*Une fille pour l'été* sont si généreux, me poussent à me défier

de plus en plus de la critique subjective : « J'aime le homard à l'américaine, je n'aime pas le bœuf en daube. J'aime le brochet, mais je n'aime pas le canard au sang, etc. ». On est enclin, lorsqu'on a entendu des jugements hâtifs, à en prendre invinciblement le contre-pied. Mais cette attitude est puérile, et il suffit simplement de se demander si l'auteur a réalisé (au moins approximativement) son propos. Dans le cas qui nous occupe, je crois pouvoir répondre par l'affirmative. Le propos de Molinaro était de raconter une histoire d'amour sincère, dans un milieu tout à fait artificiel. Il y a réussi, puisque les personnages qui coïncident avec ce milieu nous paraissent ridicules ou odieux (je pense à Rosenkrantz, merveilleusement interprété par Aimé Clariond dans un décor très original) et que les personnages authentiques (le narrateur, Paule, Michel et Manette) nous touchent de quelque manière.

Et si cette réussite n'est pas aussi probante qu'elle aurait dû l'être, qu'on en n'accuse ni Molinaro ni Clavel. La faute en incombe uniquement à la distribution et particulièrement à Pascale Petit et Michel Auclair. Michel Auclair est un remarquable acteur, mais il n'a pas rendu « la nostalgie » du personnage. Il est las et désabusé, pas nostalgique. Quant à Pascale Petit, elle risque de faire commettre un contresens sur les rapports entre les deux héros. Elle donne en effet l'impression de tomber instantanément amoureuse de Michel Auclair, alors que, dans le livre, ce n'est que progressivement qu'elle découvre le très tendre lien qui la lie au narrateur. Est-elle incapable de rendre des états intermédiaires et ambigus ? Compositions correctes de Micheline Presle et Poujouly.

Oui, la littérature et le cinéma peuvent maintenant faire bon mariage. Depuis *Hiroshima*, un certain ton est devenu possible. Et seul, peut-être, le cinéma français est en mesure de poursuivre une expérience qui a débuté sous de si heureux auspices.

Jean DOMARCHI.

---

# NOTES SUR D'AUTRES FILMS

## Respiration de l'innocence

NIJUSHI NO HITOMI (VINGT-QUATRE PRUNELLES), film japonais de KEISUKE KINOSHITA. *Scénario :* Keisuke Kinoshita, d'après la nouvelle de Sakae Tsuboi. *Images :* Hiroyuki Kusuda. *Musique :* Chuji Kinoshita. *Interprétation :* Hideko Takamine, Yumeji Tsukioka, Takahiro Tamura, Toshiko Kobayashi. *Production :* Shochiku Company, 1955. *Distribution :* Pathé-Overseas.

Ce ne serait qu'un mélodrame si la sensibilité de la mémoire ne triomphait pas d'une émotion complaisante. De l'enfance à l'adolescence, le lent mûrissement de douze enfants que la vie attaque et brise. De 1928 à 1948, la dégradation des illusions et l'ultime défense de l'espérance au milieu des désordres de la guerre.

La profonde et puissante traînée du temps, et dans les mêmes paysages qui voient les mêmes arrachements, les mêmes gestes et les mêmes fins. Keisuke Kinoshita prend un village de pêcheurs de l'île Shodo comme décor, une institutrice et ses

douze élèves comme témoins. A l'immobilité du décor s'oppose le vieillissement et la vulnérabilité des témoins.

L'admirable est que cette quête dans le temps mesurable n'ordonne pas les souvenirs en fonction des personnages. Les souvenirs sont libres, indépendants de tout ce qui vit. La mémoire n'est pas instable, troublée, incomplète; au contraire, c'est un tout, elle ne s'épuise pas en visées qui s'effacent dans l'instant. C'est une mémoire d'arbre, de montagne, celle de la terre et de la mer, la mémoire de l'île. Son appréhension des êtres et des choses est totale, sa perception ne renvoie point à d'autres perceptions. Elle est immanente à la nature.

Et c'est cette nature, et les paysages, qui commandent. Ces ciels gris et humides, ces courses d'enfants à travers champs, les retours de l'école sur les routes campagnardes, la mer, la pluie, les collines brumeuses dans le lointain, voilà ce qui demeure.

Keisuke Kinoshita s'attache à la modestie de la vie et au bonheur de l'instant dans l'équilibre des éléments, dans la paix d'un univers reconnu, et qui ne s'étend point au-delà des limites de l'île. Ceux qui partent ont toujours tort. Seule est juste l'humble et heureuse soumission à la simplicité de la marche humaine vers le repos, vers une non-souffrance qui n'est point une résignation, mais une conquête.

Le film est ainsi fait d'émotions fugitives et timides, et d'une extrême délicatesse. C'est doux et grave, de cette gravité de l'enfance, et c'est d'une tristesse gracieuse, celle des plaisirs passés, mais qui recommencent toujours, des rêves qui s'effacent, mais dont on garde longtemps les traces secrètes.

Cette respiration de l'innocence, et l'accord des paysages avec cette innocence, cette sensibilité caressante donnent aux *Vingt-Quatre Prunelles* une poésie fraîche et fragile, loin de toute mièvrerie, mais fort proche de la mélancolie chantante. Le mélodrame s'estompe alors, et les larmes prennent une sorte de pureté secrète, comme si elles étaient les marques apparentes de la désespérance du monde, comme si les pleureuses venaient ainsi se lamenter pour l'apaisement d'une génération sacrifiée.

Que l'on soit sensible ou non à cette douleur bruyante et insistante, on ne peut échapper à l'emprise d'une poésie quotidienne où rien ne vulgarise le geste, mais où rien aussi ne le déforme, une poésie de la réalité décantée par le temps, et qui enferme l'essentiel du bonheur et du malheur de l'homme. — P.M.

## Le cinéma et son double

LE HUITIEME JOUR, film français de Marcel Hanoun. *Scénario :* Marcel Hanoun et Gilbert Guez. *Images :* Marcel Fradetal. *Décors :* Jacques Gut. *Musique :* Joseph Kosma. *Interprétation :* Emmanuelle Riva, Félix Marten, José Varela, Lucienne Bogäert, Marcel André. *Production :* Art et Science, 1959.

Marcel Hanoun réussit le paradoxe de concilier plusieurs mauvais exemples de littérature sur pellicule. Son film a le mérite, pour quiconque ne s'aveugle pas sur ses propres sophismes, de mettre à nu la fausseté radicale de neuf sur dix des films français dits de qualité. Et il rend exemplaire la volonté d'écrire directement en images, d'obtenir des équivalences ininterrompues entre l'écriture littéraire et l'écriture filmique. Il nous offre au moins deux réussites : l'ouverture du film, ce beau plan de la station de métro avec la voix off d'Emmanuelle Riva, aperçue juste auparavant dans sa chambre, commentant laconiquement la routine quotidienne. Hanoun traduit là un étonnant dédoublement, pour ainsi dire le personnage se voit « agi ». Deuxième moment exceptionnel : le travelling du retour à la gare à travers la ville, avec la conversation entre la mère et la fille. Portée par son élan, la caméra perd même en fin de route ses personnages : ce n'est pas grave. Car Hanoun débouche sur ce que ni Bresson ni Resnais n'ont su encore capter : une sorte de simultanéisme parfait entre le mouvement de la caméra et le déboulé du dialogue.

Pourquoi, alors, ces réserves initiales ? Parce que j'ai la conviction, comme je l'ai souvent exprimé ici-même en des clichés toujours repris, que la vision cinématographique s'oppose *ontologiquement* à la vision littéraire, que penser littérature au départ, c'est déjà avouer une défaite, capituler devant le réel. Les Américains nous battront encore longtemps, qui spontanément s'attachent à rythmer leur mise en scène aux pulsations du vivant. J'aime qu'Hanoun butte avec une énergie aussi farouche sur le délicat problème du passage de la vision littéraire, à la vision filmée. Même son échec relatif avec Emmanuelle Riva est révélateur : comme la quasi-totalité de la nouvelle vague, refusant d'accorder véritablement sa troisième dimension à l'acteur, il l'étrangle presque sous nos yeux.

Aimer le cinéma, c'est croire passionnément à la vie. Je pense que Marcel Hanoun, dans sa négativité sans compromis, nous ouvre de nouveaux horizons. A nous, à lui, de tirer les leçons. — L. Ms.

---

Ces notes ont été rédigées par PIERRE MARCABRU et LOUIS MARCORELLES.

# FILMS SORTIS A PARIS
# DU 10 FÉVRIER AU 8 MARS 1960

## 13 FILMS FRANÇAIS

*A pleines mains*, film de Maurice Regamey, avec Françoise Saint-Laurent, Colette Riedinger, Yves Massard, Georges Ulmer, Louis Seigner, Jean Brochard, Dinan. — Maurice Regamey imite ce qui est déjà démodé dans les films de Molinaro. Françoise Saint-Laurent a de jolies épaules.

*Le Bel âge*. — Voir critique de Michel Mayoux dans notre précédent numéro.

*Certains l'aiment froide*, film de Jean Bastia, avec Louis de Funès, Pierre Dudan, Francis Blanche, Jean Richard, Robert Manuel, Noël Roquevert, Mathilde Casadessus. — On utilise un titre qui a fait fortune, mais Bastia n'est pas Wilder.

*Les Etoiles de midi*. — Voir critique d'Eric Rohmer, dans ce numéro, page 54.

*Les Frangines*, film de Jean Gourguet, avec Dora Doll, Françoise Vatel, Guy Jacquet, Joël Séria, Michel Dumur, Louis Seigner. — Gourguet, ce précurseur de la nouvelle vague, continue sur sa lancée et approfondit ses thèmes favoris. Il a renoncé à son arme maîtresse, le plan fixe, pour des mouvements subtils. Françoise Vatel, la Bernadette Lafont du pauvre, jette le trouble dans un honnête cours de vacances où Marguerite Pierry, se croyant dans un film de Guitry, donne une leçon magistrale à ses jeunes partenaires.

*Le Huitième jour*. — Voir note de Louis Marcorelles dans ce numéro, page 62.

*Monsieur Suzuki*, film de Robert Vernay, avec Jean Thielment, Yvan Desny, Claude Farell, Celina Cely, Danielle Godet, Jean Tissier, Pierre Dudan. — Histoire d'espionnage platement contée.

*Normandie Niemen*, film de Jean Dréville, avec Pierre Trabaud, Roland Ménard, Giani Esposito, Georges Rivière, Jean-Claude Michel, Marc Cassot, Richard Winckler, Gérard Buhr. — L'honnêteté des intentions fait, hélas! bon ménage avec la platitude de l'exécution. Un trop constant souci de ménager les susceptibilités des deux nations a empêché les auteurs de tirer parti d'une confrontation, intéressante *a priori*, entre l'esprit d'aventure des Français et le zèle patriotique des Russes.

*Robinson et le triporteur*, film en Eastmancolor de Jack Pinoteau, avec Darry Cowl, Béatrice Altariba, Don Ziegler. — Nette baisse de Darry Cowl. Pinoteau reste fidèle à sa médiocrité.

*Sergent X*, film de Bernard Borderie, avec Christian Marquand, Noelle Adam, Paul Guers, René Havard, Daniel Cauchy, Guy Mairesse, Lutz Gabor, Renaud Mary. — Ce n'est pas Borderie qui, par ce remake, l'une des plus bâclées de ses productions, redorera le blason du film d'aventures français.

*Le Testament d'Orphée*. — Voir article d'André Fraigneau et critique de Jacques Rivette dans ce numéro, pages 17 et 47.

*Une fille pour l'été*. — Voir critique de Jean Domarchi dans ce numéro, page 59.

*Les Yeux sans visage*. — Voir critique de Michel Delahaye dans ce numéro, page 48.

## 7 FILMS AMERICAINS

*Battle of the Coral Sea* (*La Bataille de la mer de corail*) film de Paul Wendkos, avec Cliff Robertson, Gia Scala, Teru Shinada, Patricia Cutts. — Film de commande au budget fort limité; mais, à travers cette histoire fort conventionnelle d'un équipage de sous-marin prisonnier des Japonais, percent par-ci par-là le talent et la verve de notre ami Wendkos.

*Beloved infidel* (*Un matin comme les autres*), film en Cinémascope et en DeLuxe de Henry King, avec Gregory Peck, Deborah Kerr, Eddie Albert. — Les dernières années de F. Scott Fitzgerald méritaient mieux que cet interminable et lamentable duo de deux monstres sacrés. Une production Jerry Wald parmi tant d'autres, identique à la précédente comme à la suivante.

*Bullwhip* (*La Femme au fouet*), film en Cinémascope et en Technicolor de Harmon Jones, avec Guy Madison, Rhonda Fleming, James Griffith, Don Beddoe. — Le point de départ est prometteur, puis tout se gâte : la mégère, épousée pour échapper à la potence, sera domptée au fondu terminal. Mise en scène curieuse à force d'indifférence aux situations dramatiques.

*The Five Pennies* (*Millionnaire de cinq sous*), film en Vistavison et en Technicolor de Melville Shavelson, avec Danny Kaye, Barbara Bel Geddes, Louis Armstrong, Bob Crosby. — Biographie de Red Nichols, trompette de jazz blanc. La vie familiale de celui-ci est outre-mesure avantagée.

*Girl with an Itch* (*La Fille de l'auto-stop*), film de Ronnie Ashcroft, avec Cathy Marlowe, Robert Armstrong, Robert Clark. — Pastiche, peut-être involontaire, du *Susannah* de Bunuel. Enfantin, mais parfois drôle : quelques scènes réjouiront les amateurs d'érotisme à l'américaine.

*Revolt in the Big House* (*La Révolte est pour minuit*), film de R.G. Springsteen, avec Gene Evans, Robert Blake, Timothy Carey. — Encore une fois, la même histoire de la révolte manquée dans un pénitencier. Mais ici, par pauvreté de moyens comme d'idées, le film est *aussi* bien manqué.

*The Wreck of the Mary Deare* (*Cargaison dangereuse*), film en Cinémascope et en Metrocolor de Michael Anderson, avec Gary Cooper, Charlton Heston, Michael Redgrave, Virginia McKenna. — Ce scénario figura longtemps parmi les projets d'Hitchcock, qui le séduisait sans doute par ses nombreuses références aux histoires maritimes d'Edgar Poe. Malgré la mise en scène assez plate de Michael Anderson et grâce à une belle photo de Ruttenberg, on voit sans ennui cet honnête film d'aventures.

## 3 FILMS ALLEMANDS

*Die Frühreifen* (*Les Frénétiques*), film de Josef von Baky, avec Heidi Bruhl, Christian Wolff, Christian Doermer, Peter Kraus. — Les Tricheurs allemands, filmés par le savoir-faire désabusé de Josef von Baky.

*Hunde : Wollt ihr Ewig Leben ?* (*Chiens, à vous de crever*), film de Frank Wisbar, avec Joachin Hansen, Wilhelm Borchert, Peter Carsten, Armin Dahlen. — Intéressant et objectif au point de vue historique. De tous les films sur la bataille de Stalingrad, il *semble* le plus véridique. La première partie, romancée, est conventionnelle.

*Das Nachtlokal zum Silbermond* (*Pépées pour l'Orient*), film de Wolfgang Glück, avec Marina Petrovna, Pero Alexander, Jurg Holl, Marisa Mell. — Moralités, assaisonnées de strip-tease.

## 2 FILMS SOVIETIQUES

*Prisvanio* (*Une vocation*), film de M. Fiodorova, avec A. Demionoff, M. Tagionnof, G. Beloff, A. Voïtzik. — Biographie d'un jeune virtuose. Le cinéma soviétique égale sans peine, quand il veut, ses confrères européens ou américains quant à la convention et au sentimentalisme les plus éhontés.

*Le Voyage de N. Khrouchtchev aux Etats-Unis*, film soviétique en Sovcolor de I. Setkine. — D'après ce que nous avaient montré les actualités, on pouvait s'attendre à quelque chose de plus amusant.

## 1 FILM ANGLAIS

*Our Man in Havana* (*Notre agent à la Havane*), film en Cinémascope de Carol Reed, avec Alec Guiness, Burl Ives, Maureen O'Hara, Ernie Kovacs. — Graham Greene s'adaptant lui-même, avec fidélité, nous fait regretter les admirables infidélités de Mankiewicz. Carol Reed, privé du concours d'Orson Welles, s'essouffle au bout de dix plans. Bref, un film décevant, ni très drôle, ni bien tragique, désespérant d'anglicisme anodin, sur un sujet qui reste à traiter.

## 1 FILM ARGENTIN

*El Conde de Monte-Cristo* (*Le Testament de Monte-Cristo*), film argentin de Léon Klimovaki, avec Jorge Mistral, Elina Colomer, Nelly Meden, Nathan Pinzon.

## 1 FILM JAPONAIS

*Nijushi no Hitomi* (*Vingt-quatre prunelles*). — Voir note de Pierre Marcabru dans ce numéro, page 61.

## 1 FILM BULGARE

*Sterne* (*Etoiles*). — Voir critique de Louis Marcorelles, dans ce numéro, page 57.

**CAHIERS DU CINÉMA**

*Revue mensuelle de cinéma*

Rédacteurs en Chefs :
Jacques DONIOL-VALCROZE et Eric ROHMER

•





146, Champs-Elysées — PARIS (8e)
R.C. Seine 57.B.19.373.

•

Prix du numéro : 3 NF.
Etranger : 3,50 NF.

Abonnement 6 numéros :

| | |
|---|---|
| France, Union Française .............. | 17 NF. |
| Etranger ................................ | 20 NF. |

Abonnements 12 numéros :

| | |
|---|---|
| France, Union Française .............. | 33 NF. |
| Etranger ................................ | 38 NF. |

*Etudiants et Ciné-Clubs :*
*28 NF. (France) et 32 NF. (Etranger)*

•

Adresser lettres, chèques ou mandats aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

•

Les articles n'engagent que leurs auteurs.
Les manuscrits ne sont pas rendus.




# NOS RELIURES

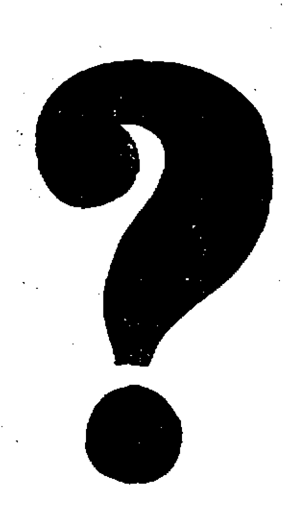


**Nous rappelons que notre système de reliure est souple, résistant, d'un maniement facile et que nous le proposons à nos lecteurs au même tarif que l'ancien modèle.**

**Cette reliure à couverture jaune et noire, dos noir titré CAHIERS DU CINEMA en lettres or, prévue pour contenir 12 numéros, s'utilise avec la plus grande facilité.**

**PRIX DE VENTE : A nos bureaux : 5 N.F. Envoi recommandé : 6,50 N.F. Les commandes sont reçues : 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) — C.C.P. 7890-76, PARIS.**


Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépot légal 2e trimestre 1960



*Voir page 43*